



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Intertekst, historia i (auto)ironia : szkice o twórczości Tadeusza Różewicza

Author: Katarzyna Gutkowska

Citation style: Gutkowska Katarzyna. (2012). Intertekst, historia i (auto)ironia : szkice o twórczości Tadeusza Różewicza. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH

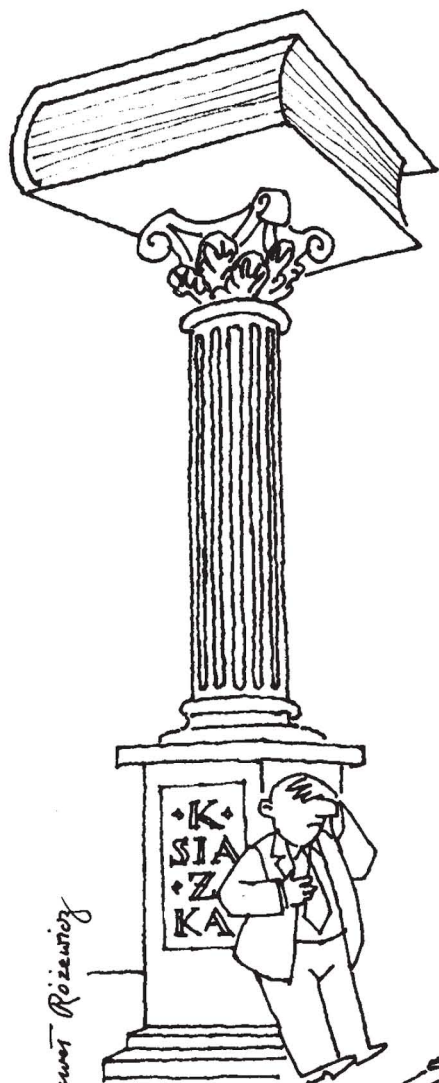


Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

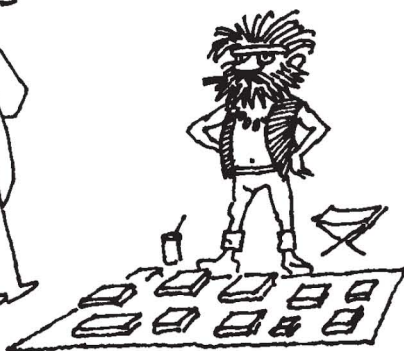
Katarzyna Gutkowska



© Paweł Różewicz

Intertekst, historia i (auto)ironia

Szkice o twórczości
Tadeusza Różewicza



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2012



Fot. Agnieszka Gutkowska

Katarzyna Gutkowska: adiunkt w Zakładzie Hispanistyki UŚ, absolwentka filologii hiszpańskiej i polskiej w ramach MISH w Uniwersytecie Śląskim, autorka krajowych i zagranicznych publikacji poświęconych m.in. nowym tendencjom w prozie hiszpańskiej i kwestiom historiozoficznym w polskiej poezji współczesnej. Jej zainteresowania badawcze obejmują strategie komparatystyczne, problemy przekładu tekstów literackich i teoretycznoliterackich, a także genologiczną hybrydyzację i autotematyzm w najnowszej literaturze polskiej i hiszpańskiej. Jest autorką rozprawy doktorskiej *Odkodowana bliskość. Powieściopisarstwo Enrique Vila-Matasa, Antonia Muñoz Moliny i Alejandra Cuevasa w kontekście prozy polskiej po 1989 roku.*

Intertekst,
historia
i (auto)ironia

Rodzicom



NR 2978

Katarzyna Gutkowska

Intertekst,
historia
i (auto)ironia

Szkice o twórczości
Tadeusza Różewicza



Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Stanisław Gębala

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Wprowadzenie

– 7 –

Gra Mistrzów: Różewicz i Norwid

– 15 –

Gra Mistrzów II: Różewicz i Staff

– 35 –

Różewiczowskie doświadczanie historii. O przełomie '56

– 53 –

„Czerpię z morza mowy / przelewam sto razy / z próżnego
w puste”. Różewicz i język mediów

– 71 –

Różewicz w roli krytyka. Poetycka historiozofia
ponowoczesności

– 93 –

O *Cmentarzu wierszy*. Różewicz i pamięć

– 115 –

„Odblask słowa wyłączonego w ciemności”
O Różewiczu teoretyzującym

– 127 –

Nota bibliograficzna

– 143 –

Bibliografia

– 145 –

Indeks osobowy

– 153 –

Summary

– 157 –

Zusammenfassung

– 158 –

Wprowadzenie

W wydanym w roku 2010 tomie *Margines, ale...* znajduje się przemówienie, które Tadeusz Różewicz wygłosił dwie dekady wcześniej na jednym z brytyjskich uniwersytetów. Można je interpretować jako swoiste podsumowanie literackiej aktywności poety i jednoczesnych zmagañ z socjohisterycznymi uwarunkowaniami:

Czy rok 1989 miał wpływ na sztukę, na literaturę [...]? Czy zmiany polityczne w Europie Wschodniej miały wpływ na sztukę, na literaturę, muzykę? Jeśli chodzi o Polskę, pojawiły się wprawdzie nowe pisma i książki, ale nie pojawiły się nowe formy w literaturze, w malarstwie, w muzyce, w teatrze... [...].

Radość z powodu odzyskania śmietnika wolnego rynku w wydaniu krajów Europy Wschodniej jest czymś płytkim, żeby nie powiedzieć żałosnym [...]. Jeśli nie zobaczymy wyraźnie granic odzyskanej wolności, stracimy wolność, gdyż wolność bez granic istnieje tylko w snach. Nigdy nie istniała ani w polityce, ani w ekonomii, ani w życiu jednostki, ani narodu, ani (o dziwo) w sztuce. Nawet najszlachetniejsze intencje nie ratują sztuki od anarchii i głupstwa. [...] ciągła gotowość tzw. ludzkości do porzucenia zdobytego z takim trudem tytułu *homo sapiens* każe wątpić w rozum. Czy religie – myślę o największych religiach świata – są zdolne jeszcze do regeneracji? – Wątpię. [...] *Homo sapiens* garnie się do religii ze strachu przed nadchodzącą zagładą. Przepaść cywilizacyjna na osi północ – południe, wschód – zachód, pogłę-

bia się. Przepaść ta być może zostanie wypełniona trupami. Cena ropy i benzyny wywołuje większe wstrząsy niż śmierć Boga. Podjąłem tę tematykę w moich sztukach z początku lat sześćdziesiątych [...]. Ale krytyka zaliczała moje dramaty do teatru absurdu, choć były to w tym czasie nie tylko w Polsce, ale w Europie Wschodniej jedyne dramaty realistyczne. Realistyczne – nie soc-realistyczne! [...] wstrząsem dla ludzkości było [...] postawienie stopy ludzkiej na Srebrnym Globie. I ja, człowiek, który uniósł głowę z potopu II wojny światowej, jak dziecko uwierzyłem jeszcze raz w postęp i mądrość *homo sapiens*... Wydawało mi się, że ten ślad, ten krok w jakiś sposób odmieni ludzkość i mnie... [...].

Jestem poetą – tak się o mnie mówi, tak się o mnie pisze. Ale jestem przede wszystkim poetą mojej generacji. Generacji oszukanej przez rządy i partie, przez ideologie i wiary, i przez samą siebie.

Moje doświadczenie jako poety i człowieka rozpięte jest między wierszami *Ocalony* i *Przyszli żeby zobaczyć poetę*¹.

Włączenie w treść wystąpienia tytułu wiersza napisanego w roku 1982, później modyfikowanego² i znanego z wielokrotnie wznawianego tomiku *Na powierzchni poematu i w środku*, pod żadnym pozorem nie jest przypadkowe. Tym bardziej że, według samego Poety, *Przyszli żeby zobaczyć poetę* w jakiś sposób domyka etap pisania pod oficjalnym prężerzem politycznego zniewolenia, historycznie naznaczonej podległości i systemowej izolacji od zachodnich trendów kulturowych. Wojciech Bonowicz w wierszu tym odnajduje częsty u poety motyw zawstydzenia³, wynikłego z odśłaniania w poetyckiej materii siebie samego, szczególnie pojmowanej „prawdy” o człowieczeństwie, a zatem tego, co do zgłębienia najtrudniejsze – zwłaszcza przy świadkach,

¹ T. RÓŻEWICZ: *Fragmenty wypowiedzi...* (15 grudnia 1990 r. na University of Warwick). W: IDEM: *Margines, ale...* Wrocław 2010, s. 281–284.

² W. BONOWICZ: *Wizyta*. W: *Dorzecze Różewicza*. Oprac., red. J. STOLARCZYK. Wrocław 2011, s. 14.

³ Ibidem, s. 16–17.

bo jednocześnie najbardziej uniwersalne i intymne. *Przyszli żeby zobaczyć poetę* to również surowa ocena epoki i zasad funkcjonowania świata, kreującego groteskową mentalność *homo sapiens* – bezmyślnego, nieambitnego, wewnętrznie zdławionego, takiego, który w automatyczny sposób powiela gesty strywalizowane i wyzute z jakiegokolwiek głębszego znaczenia. Poeta, wychodząc od zarysowanych w *Ocalonym* poszukiwań „mistrza i nauczyciela”, podziału między „światłem i ciemnością”, dochodzi do punktu, w którym przed bylejąkością, doraźnością, pustym znaczeniem zdewaluowanych słów i ich działaniami musi się osłonić – choćby wprost, fizycznie, najprościej: dłonią. Po 1990 roku Różewicz zdaje się rzadziej „zakrywać twarz”, a częściej uważnie wypatrywać poetyckich bodźców w zmienionym porządku rzeczywistości i w tekstach innych – kluczowych w kształtowaniu jego własnego języka – myślicieli i poetów.

Różewicz sceptyk, Różewicz metafizyk *à rebours*, Różewicz kurczowo trzymający się tradycji i z tradycją po Adornowsku zrywający, Różewicz krotochwilny i Różewicz „poeta emeritus”, przemawiający z pozycji mędrca podważającego każde nadpsute miałością słowo – to obraz, który wyłania się z poetyckich, często hybrydycznych tekstów publikowanych przezeń od roku 1990 po drugą połowę pierwszego dziesięciolecia XXI wieku.

To im głównie poświęca się uwagę w książce stanowiącej zbiór szkiców łączących interpretacyjno-analityczne rozważania na temat poszczególnych utworów z próbą określenia specyfiki Różewiczowskiej gry w nawiązania i w ocenianie *modi operandi* otaczającego go świata. To również refleksja na temat stosunku poety do najważniejszych kategorii humanistyki: podmiotowości i poetyckiego „ja”, historii i wagi doświadczenia, przystawalności poetyckiego słowa do materii życia, ironii i – jakże częściej u poety – autoironii, tożsamości budowanej na pamięci i refleksyjnym odbiorze rzeczywistości w jej najpoważniejszych, a czasami i najbardziej trywialnych przejawach, a także do dzieł i słów cudzych, włączanych w poetycką tkanę jego własnych utworów. Intertekstualność dzieła Różewicza pojmuję przy

tym bardzo szeroko: intertekst bowiem to zarówno inne dzieło literackie (również inny tekst samego Różewicza), jak i formacja kulturowa danej epoki, szczególnie moment dziejowy, obejmujący różne formy przekazu język mediów czy język krytyki wycelowanej w wiersze poety, dzięki któremu badacze, znawcy i tłumacze usiłują dociec Różewiczowskiej „tajemnicy wiersza”. I choć poszczególne szkice traktują *de facto* o różnych aspektach twórczości poety (związkach jego wierszy z poezją Norwida, Staffa, kwestiach metapoetyckich czy światopoglądowo-historiozoficznymi), niektóre z nich swym zasięgiem obejmują także punkty wspólne, co świadczy o kompaktowości i spójności poetyckiej twórczości Różewicza, od lat konsekwentnie budującego charakterystyczny nurt motywiki i sieć punktów wyjścia wokół zespołu podstawowych pojęć i kulturowych filarów.

W większości szkiców bazowano na wierszach Różewicza pochodzących z tomików najnowszych, najczęściej z *zawsze fragment. recycling* (1998), z *szarej strefy* (2002), z *Wyjścia* (2004) i z *Kup kota w worku (work in progress)* (2008). Reguła ta nie obejmuje wszakże szkicu traktującego o poetyckim świadectwie szczególnej atmosfery drugiej połowy lat 50. XX wieku, ponieważ wymagał on analizy tekstów pisanych ówczesnie, stąd też mowa o wierszach z tomików *Srebrny kłós* (1954–1955), *Poemat otwarty* (1955–1957) i *Formy* (1958).

Ponad siedem dziesięcioleci⁴ aktywności poetyckiej Tadeusza Różewicza sprawiło, że nie sposób ogarnąć tu całego spektrum intertekstualnych zależności i gier, które od początku zdawały się jednym z charakterystycznych wyróżników tego twórcy⁵. Dlatego właśnie w szkicach ogranicza

⁴ Zakładając, że Różewicz zaczął tworzyć w roku 1938, poeta pisze już od siedemdziesięciu czterech lat. Por. fragment poematu RÓŻEWICZA *Credo* w: IDEM: *Kup kota w worku (work in progress)*. Wrocław 2008, s. 90.

⁵ Na olbrzymią ilość aluzji w dziełach Różewicza zwracało uwagę już wielu badaczy. Ciekawe jest to, że sam Różewicz w swych wierszach napomyka, iż wtrąca obcojęzyczne cytaty i bawi się tradycją, by uatrak-

się selekcję do powiązań albo najważniejszych, albo najciekawszych z historycznoliterackiego punktu widzenia. Dzięki nim można bowiem wykazać, że Cyprian Kamil Norwid, bez wątpienia jeden z ważniejszych pisarzy w ocenie Różewicza, stał się istotnym bohaterem *Wyjścia*; wiersze „Starego Poety” Leopolda Staffa doczekały się przewrotnej poetyckiej konfrontacji ze światopoglądem Różewicza w *Appendixie z szarej strefy*, a przełom ’56 i ówczesna sytuacja polityczno-społeczna były jednym z ważniejszych motywów w tekstach poruszających problem spójności pisarskiej tożsamości i zwykłej uczciwości wobec warunków dyktowanych przez socjalistyczną rzeczywistość. Niepokojący poetę zwłaszcza w drugiej połowie lat 90. (i już po nastaniu nowego wieku) język popkultury goszczący w mediach, w języku codziennym i literaturze, spotkał się z surową oceną Różewicza, podobnie jak ponowoczesna hierarchia wartości i moralność, oparte nie na zdrowym rozsądku i dobru, ale na symulakrycznych twórcach medialno-marketingowych. Poeta obnaża ich zdolność stymulowania masowych i jednostkowych dążeń do ułatwienia i umilenia sobie życia w stopniu możliwie najwyższym, bez względu na konsekwencje społeczne czy etyczne. Kolejne części poświęcone są interpretacji nowatorsko i przewrotnie skonstruowanego „liryku” *Cmentarz wierszy* oraz znaczenia metateoretycznych spostrzeżeń samego Różewicza, osadzonych w kontekście różewiczologicznych dociekań.

Z analizy powyższej sieci powiązań wyłania się wizja Tadeusza Różewicza jako konsekwentnego poety-mentora, zanurzonego w socjologiczno-antropologicznych i histo-

cyjnić zadanie interpretacji swoim czytelnikom. Gra Różewicza staje się więc dwupłaszczyznowa: angażuje w nią nie tylko twórców i ich dzieła, ale i czytelników, w tym także krytyków. Stanisław Burkot w intertekstualności poezji Różewicza upatruje kwintesencji jego pisarskiej taktyki: „W przyszłości edytorzy tekstów Różewicza będą mieli ciężką pracę: zaznaczenie wszystkich cytatów, ukrytych i jawnych, wydaje się przedsięwzięciem wręcz niewykonalnym. Dopiero poprzez cudze teksty rozpoznaje Różewicz współczesny stan świadomości, krąg myśli i idei. W opozycji ustawia ciało, niemetafizyczne zwierzę”. IDEM: *Tadeusza Różewicza opisanie świata. Szkice literackie*. Kraków 2004, s. 46.

rycznych obserwacjach, reagującego z wrażliwością i zaskakującą prędkością na najmniejsze drgania zwiastujące zmiany – te rzeczywiste i te urojone – w światopoglądzie i funkcjonowaniu społeczności oraz jednostek. Powstaje też obraz poety, który stworzył nie tylko swój własny język poetycki, ale i swoją wizję kultury, historii i ponowoczesnego człowieka. Różewicz zatem to nie tylko – jak „o nim piszą” – poeta, prozaik i dramaturg, ale także baczny obserwator kulturowego *hic et nunc*, krytyk, metakrytyk, teoretyk poezji i wyczulony na semantyczną ewolucję języka lingwista.

Rozważania o poetyckiej ocenie ponowoczesności dokonanej przez Różewicza w tomikach z lat 90. i pierwszej dekady XXI wieku poszerzyć by można – z pewnością – o analizę wielu innych aspektów jego twórczości. Można by, przykładowo, zbadać jeszcze, jak w jego dziele funkcjonują odwołania do życia i twórczości Stefana Żeromskiego, rozpracować szczególnie model autobiografizmu, konstytuujący w dużej mierze teksty będące *sui generis* genologicznymi hybrydami – z narracją, dygresjami i wtrąceniami nazwisk przyjaciół poety (np. *tempus fugit*); można by także zająć się z należytą uwagą problemem religii i duchowości w kontekście najnowszych utworów poety. Wydaje się jednak, iż nawet część z poruszonych w książce zagadnień pozwala dostrzec znamienne konsekwencje w poetyckiej technice i światopoglądowej ewolucji poety, w myślowej linii rozwijanej od lat 40. ubiegłego stulecia. Różewiczowskie pryncypia z upływem lat pozostają bowiem takie same, zmienia się tylko rzeczywistość, w której Różewicz – *nolens volens* – musi odnaleźć miejsce dla swej twórczości.

„Poeta emeritus” z dużym bagażem doświadczeń w potyczkach z Historią, erudyta, znawca dzieł filozoficznych i literatury wszelkich lotów, choć udaje czasem zagubionego w ponowoczesnym świecie, w mgnieniu oka rozpoznaje jego reguły i drzemiące w nim zagrożenia. W literackim okiełznaniu rzeczywistości pomagają mu fortece innych twórców – ich życie i dzieło. Poezja Różewi-

cza to przecież mozaikowy palimpsest, a także nowe *Czarne kwiaty*⁶, wierszowana historia literatury, demaskacja tego, co kryje się za słowami „uczniów czarnoksiężnika”: poetów. Różewicz gra z tradycją, z czytelnikiem, z filozofią, z pychą człowieka, z wiarą w moc dogmatyzmu i wszechobecnego racjonalizmu, a w końcu także i z samym sobą. W tekstach innych i swoich własnych, wielokrotnie modyfikowanych, przepisywanych, skracanych i poszerzanych, rozbijanych i inaczej ponownie scalanych⁷, Różewicz po wielokroć ogląda odbicie rzeczywistości i siebie samego jak w zwierciadle pozwalającym dostrzec to, czego nie widzi się na pierwszy rzut oka.

Ogromny dorobek poetycki, dramaturgiczny i prozatorski Różewicza bez wahania pozwala umieścić go w literackim panteonie wraz z jego własnymi mistrzami, obok Leopolda Staffa, Cypriana Kamila Norwida, Juliana Przybosa, Fiodora Dostojewskiego, Johanna Wolfganga Goethego i wielu, wielu innych. I tak owo żartobliwe, nieco pobłażliwe określenie „poeta emeritus”, odczytane jako „Stary Poeta”, przewrotnie zmienia się w najwyższe literackie odznaczenie, na które Różewicz według siebie także zasłużył – między innymi intertekstualną ekwilibrystyką, otwartością na wyzwania nowej epoki i trwającym już kilkadziesiąt lat „poszukiwaniem poezji”.

⁶ Por. ibidem, s. 86.

⁷ Opisane tu działania „recyclingowe” znajdują potwierdzenie w opinii edytora tekstów poety – Jana STOLARCZYKA: „[...] autor niekiedy przywraca wykreślone słowa czy większe całości, a potem znów je opuszcza. Bywa, iż po pewnym czasie dopisuje coś czy skreśla na wersji, którą właśnie znalazł na biurku, tworząc kolejny wariant utworu. Sporo zmian (łącznie z tytułami) wprowadził w dawnych wierszach podczas układania *Utworów zebranych*. Wydawcy, interpretatorzy korzystają z rozmaitych wydań, stąd w antologiach, czytankach spotyka się różne odmiany tego samego utworu”. IDEM: *Uwagi edytorskie*. W: T. RÓŻEWICZ: *Historia pięciu wierszy*. Wrocław 2011, s. 100.

Wykaz skrótów

- ZFR – *zawsze fragment. recycling.* Wrocław 1998.
SzS – *szara strefa.* Wrocław 2002.
W – *Wyjście.* Wrocław 2004.
KKWW – *Kup kota w worku (work in progress).* Wrocław 2008.

Gra Mistrzów: Różewicz i Norwid

– Czy pan myśli, że ktoś skorzysta z pańskich śmieci?

– Nie wiem, ale obawiam się, że mogę zostać epigonem własnego epigona...

Tak jak to mi się zdarzyło kiedyś w poezji¹.

Przesycona ironią wypowiedź bohatera wywiadu, „Różewicza” z tekstu poety zamieszczonego w niezwykłym genealogicznie tomie *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, jest nie tylko wyrazem rozbawienia, jakie wzbudzać może w twórcy czytanie wierszy poetów młodszych, wiernie kopiujących jego własny styl, ale i grą z krytykami i badaczami, którzy do dziś nie potrafią zdecydować się na jednoznaczne przyznanie Różewiczowi określonej etykiety w pantheonie XX- i XXI-wiecznych twórców literatury. Opinie na temat ważkości stylu poety są diametralnie różne, przez co przyznaje się mu inny stopień oddziaływania na praktykę pisarską po wydaniu *Niepokoju*. I tak Jan Błoński uważał kiedyś styl ten za arcytrudny do naśladowania, Jacek Trznadel sądził, iż trzecia część wszystkich ówczesnych debiutów była pisana na Różewiczowską modłę, Ryszard Nycz w ogóle odmówił poecie istnienia jego własnego idiomu poetyckiego, Janusz Sławiński w końcu stwierdził, że nie tylko inni naśladowają Różewicza, ale i Różewicz naśladowuje

¹ T. RÓŻEWICZ: *Rozmowa*. W: IDEM: *Proza*. T. 2. Kraków 1990, s. 217.

sam siebie². Poetyka powtórzenia, tak irytująca niektórych (np. Stanisława Barańczaka³), to jeden z bezspornych wyznaczników pisarstwa Różewicza, samo zaś powtórzenie to konieczny warunek intertekstualności.

W filmie dokumentalnym wyemitowanym przez Telewizję Polską z okazji 85. urodzin⁴, Różewicz, zapytany o motto swej twórczości, wskazał słowa Norwida: „Odpowiednie dać rzeczy słowo”. Wydaje się, że według Różewicza oznacza to „obłupywać” swój język poetycki za pomocą słów cudzych do momentu, aż dotrze się:

[...] do rdzenia
do języka cierpienia
do śmierci⁵

Zbadano już związki dzieł Różewicza przykładowo z poezją niemiecką⁶ (co nie dziwi przez upodobanie poety do cytowania dzieł niemieckich w oryginale oraz wzbogacania tekstów własnymi wstawkami po niemiecku), z twórczością Franza Kafki, Thomasa S. Eliota, Jamesa Joyce’a, Johanna Wolfganga Goethego, Friedricha Nietzschego, Paula Celana, Friedricha Hölderlina, Rainera Marii Rilkego, Leopolda Staffa, Anatola Sterna, Czesława Miłosza, poetów Nowej Fali, z filozoficznymi pismami Emmanuela Lévinasa, Ludwiga Wittgensteina, Martina Heideggera, Waltera Benjamina, Karla Jaspersa, niezwykle rzadko zaś

² Powyższe opinie przytaczam za: A. SKRENDÓ: *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*. Kraków 2002, s. 285.

³ Zob. ibidem, s. 159.

⁴ *Różewicz we fragmentach*. Reż., scen., zdjęcia i montaż A. SAPIJA. Film wyemitowano w TVP, 9 października 2006 roku.

⁵ T. RÓŻEWICZ: *Na powierzchni poematu i w środku*. W: IDEM: *Na powierzchni poematu i w środku*. Warszawa 1998, s. 8–9.

⁶ Według A. Ubertowskiej natężenie erudycyjnego igrania tekstami niemieckimi w twórczości Różewicza jest niezwykle, tak jak i przywiązywanie dużej wagi do kultury niemieckiej przez polskiego, doświadczonego niemiecką okupacją pisarza; mają one wymiar rewelatorski. Zob. A. UBERTOWSKA: *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*. Kraków 2001, s. 17.

(w zasadzie prawie wcale) napomyka się o roli, jaką odegrały, czy może raczej: odgrywają, teksty Cypriana Kamila Norwida. Wbrew dawnej opinii Marty Piwińskiej, iż tradycja romantyczna w Różewiczowskich tekstach stała się „tradycją zesmaconą”⁷, przywołanie Norwida ma tu charakter uszlachetniający, refleksyjnie odkrywający esencję literackiego istnienia artysty. Oprócz Leopolda Staffa oraz Juliana Przybosa to właśnie Norwid uzyskał zaszczytne w twórczości Różewiczowskiej miano kolejnego „starego poety” – „mistrza”. Każdy z tych trzech poetów znacząco wpłynął na kształtowanie się poetyckiego języka i obrazowania Różewicza.

Wyjątkowo wiele elementów spaja pisarską drogę Różewicza z Norwidowską, co doskonale uwidacznia się w wydawnym w roku 2004 tomie poety zatytułowanym *Wyjście*.

Punktem wyjścia niech będzie niedługi wiersz *taki to mistrz*, będący mozaiką fragmentów utworów Norwida podporządkowanych linii myślowej Różewiczowskiego podmiotu mówiącego. Utrzymany w tonie oniryczno-refleksyjnym dotyka odwiecznych problemów trapiących także Norwida, a mianowicie związku poezji i dobra, Boga, znaczenia pisania. Różewiczowi udało się w kilku wersach ująć nie tylko stanowczość, z jaką Norwid wyrażał swe myśli, podkreślając w listach i pismach metaliterackich wagę dbałości o dobór środków, by każde wyrażenie uczynić jak najdokładniejszym, jak najbardziej efektownym i efektywnym, ale i dojmujące zmaganie się ze smutnym życiowym finiszowaniem, trywialnością starego ciała, niepewnością, pytaniami, na które odpowiedzi już się nie pamięta, choć w głębi duszy czuje się je cały czas:

budzi się
rozgląda dokoła
z rzeczy świata tego
powinno też coś zostać
ale co?
[...]

⁷ M. PIWIŃSKA: *Legenda romantyczna i szydery*. Warszawa 1973, s. 375.

Trochę pijany
snem winem
napojony żółcią
i octem
stary poeta
usiłuje sobie przypomnieć
co miało pozostać
z rzeczy tego świata

i dalej:

bezzębny przeżuwa słowa⁸

Stary poeta, u kresu niespokojnego, w przeważającej części emigracyjnego życia, z bagażem gorzkich i przygnębiających doświadczeń, każących wątpić w dobro i życzliwość zwłaszcza tych, którzy mieli zadbać o wydawanie jego poezji w kraju⁹, usiłuje sobie przypomnieć słowa zasadnicze, ponieważ zastanawia się, czy „z rzeczy tego świata” pozostać miały:

poezja i miłość
a może poezja i dobroć?
[...]
dobroć chyba dobroć
i piękno?
a może miłosierdzie?

W, s. 18

⁸ T. RÓŻEWICZ: *taki to mistrz*. W: IDEM: *Wyjście*. Wrocław 2004, s. 18. Wszystkie kolejne cytaty pochodzące z tego tomiku oznaczam skrótem (zob. *Wykaz skrótów*, s. 14) i podaję numer strony.

⁹ Informacje na ten temat można odnaleźć w bogatej spuściźnie epistolograficznej Norwida; listy, zwłaszcza te pisane pod koniec życia twórcy, pełne są goryczy, zawodu, nawoływania przyjaciół do udzielenia mu pomocy, głównie materialnej, przesycane są poczuciem niesprawiedliwości i wszechogarniającego smutku, wywołanego koniecznością pobytu w Zakładzie św. Kazimierza w Ivry, na peryferiach Paryża. Wszystko to potęgowane jeszcze było dolegliwościami fizycznymi, jako że Norwid chorował na gruźlicę. Zob. np. *Wstęp* i kalendarium życia poety w: C.K. NORWID: *Pisma wierszem i prozą*. Oprac. J.W. GOMULICKI. Warszawa 1973, s. 5–14.

Poeta bije się z myślami, nie wie... Już nie wie, bo kiedyś wiedział. Norwid cztery lata przed śmiercią napisał:

Zniknie i przepętnie obfitość rozmaita
Skarby i siły przewieją, ogóły całe zadrżą,
Z rzeczy świata tego zostaną tylko dwie,
Dwie tylko: poezja i dobroć... i więcej nic...¹⁰

Norwid, według Różewicza, to poeta nieodpowiadający jednoznacznie na postawione przez siebie pytanie. Być może rzeczywiście przed samą śmiercią Norwid, zgorzkniały, zaznawszy i „żółci”, i „octu” życia, nie akcentowałby zbyt „dobroci”, niemniej to wątpliwe. Stawiane pytania w strofach Różewicza są podszyte ironią i tylko pozornie zachęcają czytelnika do dezercji ze świata wiary w to, co u Norwida fundamentalne: istnienie dobra gwarantowane przez Boga, wymiar metafizyczny, absolutny. Norwid, ze swym chrześcijańskim personalizmem i przekonaniem o wadze każdego jednostkowego istnienia, nigdy nie wątpił w ostateczną instancję moralności, sprawiedliwości, w „łagodne oko błękitu”. Trudno też nie zgodzić się z opinią, iż: „Dobro, czynienie dobra nawet przez ofiarę, staje się ośrodkiem etycznego ładu w dziele Norwida i wraz z miłością do człowieka stanowi opozycję wobec idei zemsty i nienawiści”¹¹. Nie dziwi więc wcale przywołanie w końcowej partii Różewiczowego wiersza fragmentu liryku Norwida zatytułowanego *Do zeszłej (Na grobowym głazie)*, który warto zacytować w całości:

Sieni tej drzewi – otworem – poza sobą
Zostaw – – wlećmy już dalej!...
Tam, gdzie jest Nikt, i jest Osoba:
– Podzielní wszyscy, a cali!...

*

Tam – milion rzęs, choć jedną łzą pokryte,
Kroć serc – łkających: „gdzie Ty?”

¹⁰ C.K. NORWID: *Do Bronisława Z.* Cyt. za: IDEM: *Pisma wierszem i prozą...*, s. 9.

¹¹ A. WITKOWSKA: *Literatura romantyzmu*. Warszawa 1987, s. 211.

Tam stopy dwie – gwoźdźmi przebite –
Uciekające z planety...

Tam – milion moich słów; tam – lecą i te¹².

W wierszu Różewicza poeta:

zamyka oczy widzi stopy dwie
gwoździem przebite
te odlatują z planety

W, s. 8

Odlatują z „tego świata”, bowiem istnieje świat inny, ten, do którego podmiot liryczny Norwida kieruje miliony swoich słów; gdzie tak naprawdę skierowany jest szloch szukających miłości i nadziei. Co ciekawe, w tekście Norwida wzruszenia, metafizyka, i wiara w Boga wpisują się w doświadczenie wielu; szczęście, cierpienie, poszukiwanie ukojenia dotyczą wszystkich, choć każdy samodzielnie poddaje się ich sile. Norwidowska opozycja jednostka – zbiorowość osiągnęła tu bodaj najwyższy poziom kunsztu: synekdochiczne obrazowanie narastającej po ukrzyżowaniu Boga uczłowieczonego rozpacz wiernych w postaci łzy pokrywającej milion rzęs, a także oparte na paradoksie zestawienie epitetów „Podzielni wszyscy, a cali!”, sprawia, iż napięcie emocjonalne wzmocnione lapidarnym ujęciem dobitnych całości myślowych prowadzi do prostej na pozór pointy o poważnych konsekwencjach światopoglądowych. Prawda zawarta w tekście odzwierciedla ideę jednostkowego poświęcenia się dla ogółu, ideę miłosierdzia. Wykorzystanie motywu Chrystusowej ofiary, częste w Norwidowskich lirykach, tu również opiera się na synekdosze, co intensyfikuje siłę przekazu: stopy „gwoździem przebite” bowiem symbolizować mogą ujarzmienie, zgodę na nieuniknione cierpienie, pokorę, służbę, a także śmierć¹³.

¹² C.K. NORWID: *LXXXV. Do zesłej (Na grobowym głazie)*. W: IDEM: *Vade-mecum*. Oprac. J. FERT. Wrocław 1990, s. 150–151.

¹³ Zob. *Stopa*. W: W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 402.

W wierszu Norwida „[...] stopy dwie – gwoździ przebite – / Uciekające z planety...” zachęcają do spojrzenia poza siebie, do zwrotu ku temu, co transcendentne. W utworze Różewicza z kolei, owe „ulatujące” stopy widzi tylko mistrz, stary poeta, który, zamknąwszy oczy, jest w stanie wznieść się na płaszczyznę rozmyślań o absolicie. Inni pozostają w sferze, skąd „odfrunęły anioły” i z którego wraz ze śmiercią poety prawdopodobnie zniknie pamięć o uniwersalnym przesłaniu etycznym, płynącym z ukrzyżowania Jezusa. Motyw aniołów, częsty w tekstach romantyków, pojawia się także w wielu utworach Różewicza. W kontekście wersu z wiersza *taki to mistrz* o ludzkim świecie, z którego „odfrunęły anioły”, znamienne staje się przywołanie fragmentu pochodzącego z wydanego w 1961 roku tomiku *Zielona róża* liryku *Walka z aniołem*. Tu bowiem człowiek po „zwycięskiej”, brutalnej i brzydkiej walce wręcz z ulatującym aniołem dokonuje następującej autoprezentacji:

tu jestem
istota człekokształtna
z wybitymi na światło
oczami¹⁴

W *Wyjściu* motyw anioła służy też ukazaniu symulakryczności świata, w którym żyje człowiek współczesny Różewiczowi; w wierszu *mój stary anioł stróż* podmiot liryczny z ironią konfrontuje anioły ponowoczesności z aniołami romantycznymi, posiłkując się zwierzeniami swojego starego Anioła Stróża zbulwersowanego poczynaniami młodszych:

lawina aniołów
którą spowodowali
natchnieni poeci
malarze kapłani
oraz amerykańscy

¹⁴ T. RÓŻEWICZ: *Walka z aniołem*. W: IDEM: *Poezja*. T. 2. Kraków 1988, s. 7.

reżyserzy filmowi
jest o niebo głupsza
od tej którą spowodowali
romantyczni poeci
[...]
mój Anioł Stróż
ma już 83 lata
i pamięta wszystkie
moje grzeszki
przyleciał spłoszony
i zaczął mi
opowiadać że molestują
go jacyś handlarze
pedofile sodomici
z Telewizji komercyjnej
publicznej i misyjnej
żeby reklamować anielskie
mleczko ze skrzydełkami
tańczył hip-hop z seniorami
sprzedawał
podpaski ze skrzydełkami
i bez skrzydełek

dali
mu złoty zegarek bez czasu
depilator wibrator
komórkę kosiarkę zafundowali
wycieczkę do Babilonu

W, s. 12–13

Różewicz wyśmiewa tu nagminne wykorzystywanie zdegradowanych już zresztą symboli sakralnych, igra frazeologizmami – ukonkretnia je, trywializuje. Po raz kolejny pokazuje, jak życie przypominać może śmietnik, jak – dla niektórych – sprowadzać się może do niewiele znaczących przedmiotów, gadżetów mających zapewnić posiadaczowi poczucie wiecznej szczęśliwości. Przedmioty te zresztą nie są funkcjonalne („zegarek bez czasu”), ważne jednak, że są darmowe (typowe w konsumpcyjnych świątyniach towary oferowane gratis: „dali / mu”). Jest jednak fragment wier-

sza, w którym dominuje nie gorzka kpina, a smutek (jeden z najczęściej opisywanych przez Norwida stanów emocjonalnych):

mój dobry Anioł Stróż
zasłonił skrzydłem twarz
i zapłakał
„nie płacz” powiedziałem –
Aniele Boży Strózu mój
Ty zawsze przy mnie
stój! Rano we dnie wieczór w nocy
bądź mi zawsze ku pomocy
strzeż mnie od wszelkiego złego

W, s. 13

Powaga modlitwy zostaje jednak przełamana strofą kolejną, przywołany w niej bowiem zostaje „Diabeł Stróż” o „czarnych skrzydełkach” wyrastających mu z pięt jak Hermesowi; w ostatniej strofie – Diabeł walczy z Aniołem o duszyczkę. Nienowa u Różewicza strategia intertekstualna – autoaluzja¹⁵ – jak zwykle ma na celu spotęgowanie wydźwięku pointy: w wierszu *Duszyiczka* z 1977 roku pojawia się stwierdzenie:

zwłoki to ty
z czego się zwłóczy to ciało
z niczego z duszyczki¹⁶

Zestawienie „duszyczki” z „niczym” doskonale wkomponowałoby się w satyryczno-oceniający nurt wierszy najnowszych poety, ponieważ człowieka ponowoczesnego cechuje, według Różewicza, przede wszystkim pustka i martwota życia wewnętrznego. Człowiek w wierszach Norwida skazany jest przez kulturę i naturę na autentyczną psychoma-

¹⁵ Autoaluzja nie jest jedynym tego typu chwytem, który stosuje Różewicz, przykładowo w wierszu *tempus fugit (opowieść)* dokonuje autocytatu: kursywą przytacza cały swój tekst *Domowe ćwiczenia na temat aniołów* pochodzący z tomiku *Regio* z roku 1969. Zob. W, s. 68–69.

¹⁶ T. RÓŻEWICZ: *Duszyiczka*. W: IDEM: *Poezje*. T. 2..., s. 356.

chę i ciąglą walkę pierwiastków duchowych, związanych ze sferą *sacrum*, z ciążącymi ku wymiarowi ziemskiemu, przygważdżającymi pysznego „ecce-homo” pierwiastkami cielesnymi¹⁷. Człowiek ponowoczesny, skrupulatnie obserwowany przez Różewiczowskie oko mentora, nie jest już w stanie wznieść się na wyżyny myślenia niezwiązanego z, używając określenia Różewicza z *szarej strefy*, dbaniem o własny „anus” – poza nim, nie widzi już niczego więcej. To również ktoś, kto w słowach Norwida nie dostrzeże znaczeniowych iskier językowej gry, a jedynie odpychając formalną złożoność, kto nie jest w stanie wyłuskać prawd i sensu z antytetyczności dzieła, kto mógłby odpowiedzieć twierdząco na dramatyczne zawołanie Norwida artysty: „pył – Arcydziała?!...”¹⁸ Różewiczowskie nawiązanie do *Fortepianu Chopina* Norwida oraz dosłowne przytoczenie wersów:

taki to mistrz

co gra choć odpycha
zaciemnia aby wyjaśniać¹⁹

odczytać można jako hołd czyniony mistrzowi przeciwnieństw, poecie kontrastów, perfekcjonście formy, podobny do tego, jaki Norwid złożył Chopinowi.

Różewicz, tak jak i Norwid, przyznaje sztuce, oprócz funkcji estetycznej, niesłychanie ważną rolę umoralniającą²⁰,

¹⁷ Rozwinięcie tego motywu odnaleźć można w liryku Norwida o znamienym tytule: *Idee i prawda*. Zob. C.K. NORWID: *Vade-mecum...*, s. 87–89.

¹⁸ Ibidem, s. 87.

¹⁹ O paradoksie tym pisał też Norwid w innych swoich utworach, np. w *Białych kwiatach*, kiedy wspominał o dramach Pedra Calderóna de la Barca. Zob. C.K. NORWID: *Białe kwiaty*. W: IDEM: *Pisma wierszem i prozą...*, s. 197.

²⁰ W odniesieniu do Norwida pisał o tym np. J. Trznadel: „Gdyby sparafrazować słynne określenia Norwida: Shakespeare może powiedzieć »Ja znam Zło«, a Calderón może powiedzieć: »Ja znam Dobro«, a Zygmunt może powiedzieć: »Ja znam Historię«” (List do L. Nabelaka z 1858 r.) – dałoby się pewnie napisać, że Norwid może powiedzieć:

oddziałującą przez wyeksponowanie tego, co człowiek mógłby zmienić w swej egzystencji, w światopoglądzie, by żyć zgodnie z etyką: godnie. Zarówno Norwid, jak i Różewicz uznawał, że do wskazań takich mają niezbywalne prawo, jako że nie identyfikują się z pouczanymi, a sami przyjmują pozycję opisanego przez Umberta Eco intelektualisty katastroficznego, który: „przynosi czytelnikowi pokrzepienie, gdyż pozwala mu dostrzec na tle katastrofy wspólnotę nadludzi zdolnych do wzniesienia się ponad przeciętność. Przy najmniej zaś kilku wybranych zdaje się mówić: »tylko my – ty i ja – potrafimy to zrozumieć i się ocalić: jako nieliczni z całej tej masy«”²¹. Obaj bezspornie zdolności takie przypisują artystom i myślicielom, którzy intensyfikują działanie twórcze szczególnie w momencie przełomów dziejowych. Wprawdzie Norwid zniechęcał do czynów zbrojnych, dla Różewicza oczywista zaś była walka z wrogiem również w wymiarze fizycznym, wojennym, niemniej jednak sytuacja historyczna, w jakiej przyszło żyć obydwu pisarzom, nie była taka sama. Co istotne, obaj aspirowali do roli tego, który zna nieuświadomione jeszcze przez zbiorowość konsekwencje nieprzemyślanych lub błędnych działań i usiłuje twórczo, świadomie, posługując się poetycką formą, oddziaływać na wyobraźnię czytelników. Sztuka zresztą od początku stanowiła dla nich jedyną przestrzeń ludzkiej aktywności, pozwalającą trafnie i wieloaspektowo zdiagnozować sytuację i miejsce człowieka w świecie, umożliwiającą znalezienie sensowych rozwiązań. Obaj twórcy nie ograniczyli się wyłącznie do liryki; uderza różnorodność rodzajów,

„Znam obowiązki, świadomość i napięcie dyskursu przemilczenia. To przemilczanie tyczy przede wszystkim pewnych pól świadomości, najmniej – postulowania obowiązku. I dlatego właśnie może Norwid najswobodniej wypowiadać poezję jako system moralny i wypływające z tego systemu działanie odnoszone ku Dobru, Bogu, najwyższej Miłości”. Por. J. TRZNADEL: *Czytanie Norwida. Próby*. Warszawa 1978, s. 333. Problemem tym zajmował się też J. FERT, zob. IDEM: *Poeta sumienia. Rzecz o twórczości Norwida*. Lublin 1993.

²¹ U. Eco: *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milano 1964. Cyt. za: M.P. MARKOWSKI: *Anatomia ciekawości*. Kraków 1998, s. 146–147.

gatunków, innowacji formalnych w *opus magnum* każdego z nich. Ważną cechą pisarskiej kreacji zarówno Norwida, jak i Różewicza jest też to, iż: „Intelektualista katastroficzny gardzi literaturą (czy szerzej: kulturą) popularną, odrzucając ją *en bloc*. Jest w tej wyniosłości podobny do teoretyka, który pozostawia pisarzom pisanie, dla siebie zaś rezerwuje przywilej spoglądania z góry (lub z bezpiecznej odległości na spektakl, który najchętniej określiłby targowiskiem próżności”²². Intelektualista tego typu, pisząc teksty, kieruje je do rozumianej na sposób ortegiańskiego i kształtowanej wybranymi tekstami kultury elity, ponieważ zdaje sobie sprawę, iż nie wszyscy zdobędą się na wysiłek i niewielu w istocie zechce zgłębiać sens lapidarnych metafor czy kunsztownych sieci aluzji – typowych dla stylu obydwóch. Największą karą dla twórcy jest brak poczytności jego dzieł i dlatego właśnie Norwid tak dramatycznie i nieustannie prosił przyjaciół przebywających w Polsce o pomoc w wydawaniu wierszy, dramatów, pism prozą. Również Różewicz w wywiadach czy pokonferencyjnych spotkaniach z czytelnikami podkreślał i podkreśla konieczność ciągłego istnienia „drugiego biegunu” w procesie literackim – biegunu odbiorców, ponieważ tylko wtedy to, co napisał i napisze, może wejść w publiczny dialog i żywo wpłynąć na rzeczywistość. W twórczości obu poetów uderza silne nakierowanie na „Innego”, jakby z góry naznaczone wymiarem powinnościowym, etycznym, bo – jak pisał Emmanuel Lévinas – „być w sobie to wyrażać się, a zatem służyć innemu; na dnie ekspresji leży dobroć”²³. Ten potraktowany nieco kpiąco przez Różewicza w wierszu *tempus fugit (opowieść)*²⁴ filozof powiedział też: w „słowie jako

²² Ibidem.

²³ E. LÉVINAS: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*. Przeł. M. KOWALSKA. Wstępem poprzedziła B. SKARGA. Warszawa 2002, s. 215.

²⁴ Zwłaszcza w takim fragmencie: „ja to on to ty ty to ja (odbiło mi się Lévinasem!) / [...] / zacząłem atakować Lévinasa / który staje się »modny«... byłem / zły... że zabrał mi / »twarze« (sprawa do wyjaśnienia) // Piotr wie o co chodzi a nawet / o co się roz-chodzi... / [...] / Bóg jest modny / Modny też jest absolut / Boga zapraszają do telewizji / Bóg Lévinasa Bóg Bubera / Bóg Hegla Pascala Blocha / Heideggera Rosenzweiga / występuje między telenowelą argentyńską kawą i / herbatą // Lévinas

dziele jestem nieobecny tak samo jak we wszystkich swoich wytworach. Jestem jednak niewyczerpanym źródłem wciąż ponawianego odczytywania. I właśnie na tym wciąż ponawianym odczytywaniu polega moja obecność, moje asystowanie samemu sobie”²⁵. By artystycznie istnieć, Norwid i Różewicz potrzebują wciąż nowych interpretatorów własnych dzieł, a obaj doskonale zdają sobie sprawę z pokus, które daje życie bezrefleksyjne, bezładny, egoistyczny i sprowadzony do biernego wypełniania społecznych ról narzucanych przez okoliczności, w jakich znalazła się jednostka. Od swoich czytelników żądają czegoś więcej, dlatego ironicznie, czasem też gorzko i z sarkazmem piętnują pójście na intelektualną łatwiznę oraz wroga aktywnego poznawania: zgodę na kłamstwo, tudzież lenistwo i pychę²⁶ oraz na wygodny, bezmyślny odbiór płytkiej i epistemologicznie nieprzydatnej kultury popularnej. Dotyczy to również literatury niskich lotów, ponieważ – zgodnie z twierdzeniem J.W. Gomułickiego – „literatura – jako dziedzina życia szczególnie wrażliwa na »niedojrzałość« duchową społeczeństwa – jest »nietrzeźwości« symptomem i ofiarą”²⁷. Przykładem tego ostatniego jest styl życia przedstawiony przez Różewicza w wierszu *budowanie wieży Babel*²⁸, polegający na pochłanianiu przypadkowych wytworów kultury: na przemian niskiej i wysokiej, gdy choćby w doborze lektur nie ma żadnej hierarchii, żadnych reguł. Bezrefleksyjne mieszanie tych poziomów irytowało także Norwida, który obawiał się wpływu literatury mesjanistycznej na czytelników, nieświa-

myśli, że Boga można / odmieniać przez przypadki / zamienili teologię na gramatykę // Lévinas! / Lévinas o tym że musi umrzeć / dowiaduje się od Jankelevitscha / jeśli Bóg jest filozofia jest niepotrzebna”. T. RÓŻEWICZ: *tempus fugit* (opowieść); W, s. 75–76. O związkach poezji Różewicza z etyką Lévinasa zob. A. SKRENDÓ: *Tadeusz Różewicz i granice literatury...*, s. 343–358.

²⁵ Ibidem, s. 214.

²⁶ C.K. NORWID: *Czas i prawda*. W: IDEM: *Vade-mecum...*, s. 127.

²⁷ J.W. GOMULICKI: *Wstęp. Część druga. Istna liryka*. W: C.K. NORWID: *Vade-mecum...*, s. LXXX.

²⁸ Por. szkic: Różewicz w roli krytyka. *Poetycka historiozofia ponowoczesności* w niniejszym tomie.

domych manipulacji i istnienia innych interpretacji historii niż wpajanych przez wieszczów idei zbrojnego czynu i ofiary z własnego życia na rzecz ojczyzny. Twierdził też, że brak „obywatelskiej, twórczej trzeźwości”, fanatyzm i zaślepienie, wynikające z jedynie na pozór inspirowanej katolicyzmem koncepcji²⁹, przypisującej Polakom wygodny status „narodu wybranego”, doprowadzą do społecznej i politycznej degrengolady, do zwycięstwa prostactwa i myślowego ograniczenia, do klęski arcyzmu i niemożliwości dokonania konstruktywnej samooceny. Już wtedy, charakteryzując życie polskiego everymana swej epoki, Norwid ironizował, podobnie jak czyni to dziś Różewicz:

– – Wkrótce albowiem wszystko Ludzkość zużyteczni:
Ludzie będą, dla wprawy w gimnastykę, grzeczni;
Jak kichnie kto?... będzie to hasłem dla sąsiada,
Że Bursa stoi słabo i że renta spada –
Jak poprawi krawatę, prosty z tego wniosek,
Że wiele jest o cenach bawełny pogłosek.
„Jak się masz” – – będzie stawką, a „bądź zdrów” –
wykrętem;

Panny będą rachować Fijołki z procentem;
Arbuzy pójdą w górę; Kapusta czerwona
Zburczy Różę stolistną, że nie oceniona,
I każe jej do chwastów wdzięczyc się za płotem;
Niezapominkę zmiesza z błotem, jak nic-potem!
Z Słonecznikiem, choć ten jest osobą stateczną,
Zajdzie w ulotną sprzeczkę, ale niebezpieczną,
Którą on zniesie, patrząc w niebo jak astronom.
Na Hijacynty gorzej wpadnie niż ekonom
I nie wstrzyma jej kuzyn Pasternak, ni Czosnek,
Sławny z rozsądku, błahych nieprzyjaciół piosnek –
On, co jeszcze na puszczy, z Cebulą do wspólki,
Ledwo że nie zbuntował Mojżeszowe pułki,
Radząc, by lud w nim uznał rzecz nad wolność starszą
I wrócił wielbić Czosnek z amnestią monarszą.

²⁹ Zob. Z. SUDOLSKI: *Dramatyczna aktualność Norwida*. W: *Norwid – nasz współczesny. Profecja i recepcja*. Red. C.P. DUTKA. Zielona Góra 2002, s. 26.

Lecz Ogrodnik cóż na to?... – poskrobie się w głowę
I uda, że nie słyszy, bo ma w domu krowę³⁰.

Ponadto, według Norwida, skłonność do ulegania chwilowym modom, również tym filozoficznym, atrakcyjnym dzięki statusowi nowości nurtom myślenia, doprowadzi po prostu do nieszczęścia:

– Będą tam, zamiast rozwoju i rzeczywistości
Przemijające mody gorączkowe
Po tej co twierdzi, przyjdzie ta, co przeczy
warte obydwie tyle, ile nowe!
W tym jednym wszystkie niestety zdradliwe,
Że każdej naprzód przewidziana trwałość,
Przepadające w nic, a nieszczęśliwe!³¹

Zastąpienie kwiatów ich sztucznymi odpowiednikami, które symbolizują w cytowanym tekście złudny i pusty „świat zewnętrzny”³², jest wyrazem skłonności do poprzstawiania na mdłych surogatach emocji, myśli, wrażeń, uniemożliwiającego „pełne i aktywne” bycie w świecie. To samo przesłanie zawarte jest w gorzkim tekście Różewicza: *Regression in die Ursuppe*. Przykłady takie zresztą można by mnożyć.

Znamienne też zdaje się operowanie określeniami malarzkimi w dziełach obu poetów. „Cień”, „światło”, „barwa” – to najczęściej powtarzające się terminy. W *Wyjściu*, poprzedzonym tomikiem *szara strefa*, dominuje biel, która stanowi temat wiersza otwierającego zbiór:

biel się nie smuci
ani weseli
tylko się bieli

³⁰ C. NORWID: *Co słyszać?* Cyt. za: Z. SUDOLSKI: *Dramatyczna aktualność...*, s. 28.

³¹ C. NORWID: *Co począć?* Cyt. za: Z. SUDOLSKI: *Dramatyczna aktualność...*, s. 28.

³² Zob. *ibidem*.

uparty
mówię do niej
że jest biała

ale biel nie słucha
jest ślepa
głucha

jest doskonała

i staje się
bielsza
powoli powoli³³

Biel znamionuje zazwyczaj absolut, dotyka początku i końca, dlatego często towarzyszy ceremoniom narodzin, wtajemniczenia, ślubu i śmierci³⁴, i tu można by powiązać ją z tytułem zbioru. Zgodnie z symboliką biblijną wiąże się ją z czystością ducha, radością życia, spokojem wewnętrznym. W alchemii bieli przypisuje się jeden z etapów Wielkiego Dzieła, który obejmuje objawienie, niewinność, wznoszenie się, a także szczerość i oświecenie³⁵, przy czym właśnie te ostatnie atrybuty odgrywają ważną rolę w nadawaniu znaczenia bieli w semiotycznym świecie Norwida. *Białe kwiaty* to słowa prawdy, wyważone, poważne; biel w utworze tym odgrywa rolę swoistego metronomu wyznaczającego tempo i zakres myśli, jest konieczna na „palecie malarza [i chciałoby się dodać: poety – K.G.], jak pion w rysunku” (s. 36), jak „*basso* w muzyce”, w końcu „jak cisza w dramie”³⁶. Cisza ma także niebagatelne znaczenie w późniejszych tekstach Różewicza, jako że są to utwory w większości bardzo muzyczne, choć niemelodyjne; poszczególne wersy „spływają wolno, kropla po kropli”, liczy się „sposób przyrastania

³³ T. RÓŻEWICZ: *** (*biel się nie smuci*); W, s. 5–7.

³⁴ W. KOPALIŃSKI: *Biały (białość, biel)*. W: IDEM: *Słownik symboli...*, s. 22–23.

³⁵ Ibidem.

³⁶ C.K. NORWID: *Białe kwiaty...*, s. 196.

wypowiedzi, zaśłuchanie, cisza”³⁷. Norwid, tak jak Różewicz, usiłował łączyć dyskurs filozoficzno-moralny z tym, co konkretne, przyziemne, doświadczalne, a wszystko zmierzało do oddania tego, co kryje się między słowami, w niedopowiedzeniach, napomknieniach, w tym, co słowo pisane upodabniało do gestu czy ubioru w myśli Lévinasa. Wydaje się, iż Różewicz w *Wyjściu* pokonał niedawną poetycką inwazję szarości; jeszcze w *szarej strefie* pisał:

moja szara strefa
powoli obejmuje poezję

biel nie jest absolutnie biała
czerń nie jest absolutnie czarna
brzegi tych nie-kolorów
stykają się
[...]
czarne i białe kwiaty
rosły tylko w poezji Norwida
Mickiewicz i Słowacki
byli kolorystami
[...]
według Lichtenberga tylko
nieliczni ludzie widzieli czystą biel³⁸

Tylko Norwid potrafił rozwinąć nieskończony wachlarz odniesień do tego, co niewyraźne, niewidzialne i niesprawdzalne za pomocą określeń tego, co widzialne – nawet barwy, jakie wybierał, były specyficzne: to „nie-kolory”: czerń i biel to bowiem albo brak koloru, albo mieszanka wszystkich kolorów, to *sui generis* „metabarwy”, pozwalające klarownie widzieć to, co na nich nadpisano. Biel to czystość formalna: w wierszu *kamień filozoficzny z Wyjścia* „wierszyk biały” jest

³⁷ Fragmenty tekstu Andrzeja ZIENIEWICZA. Zob. IDEM: *Różewicz: cisza wiersza (zapiski)*. „Poezja” 1982, nr 5–6, s. 48. Cyt. za: A. SKRENDÓ: *Tadeusz Różewicz i granice literatury...*, s. 250.

³⁸ T. RÓŻEWICZ: *szara strefa*. W: IDEM: *szara strefa*. Wrocław 2002, s. 12. Wszystkie kolejne cytaty pochodzące z tego tomiku oznaczam skrótami (zob. *Wykaz skrótów*, s. 14) i podaję numer strony.

nagi i obok tytułowego kamienia „przemienia się w popioły”, a więc paradoksalnie dokonuje oczyszczenia swej nagości, ponadto znowu dotyka etyki, bo popiół to symbol bólu, skruchy, pokuty, kary za grzechy, a w niezwykle – jak na Różewiczowskie – metafizycznych tekstach z *Wyjścia* słowo jest w stanie grzeszyć, truć, mordować, niszczyć³⁹. Biel w utworach Różewicza to niejako kolejny stopień wtajemniczenia w dociekaniu istoty słowa, bytu słownego i bytu ukrytego za słowem. Z kolei „biała tragedia” Norwida w przełożeniu na język Różewicza to biała tragedia ponowoczesności rozgrywająca się na oczach poety; on – jako intelektualista katastroficzy, z jednej strony, sytuuje się poza błędnym kołem popkulturowego bycia, z drugiej – jest w nim zanurzony, ponieważ nie ma innej realnej alternatywy; jest rozdwojony w sobie. Szukając punktu oparcia w swych utworach, odnosi się bezpośrednio do osób, z którymi zetknął się w życiu (np. do Ryszarda Przybylskiego, Pawła Różewicza, Moniki Żeromskiej) lub których myśli odcisnęły niezatarte piętno w jego światopoglądowo-estetycznym systemie (Fiodor Dostojewski, Martin Heidegger, Cyprian Kamil Norwid i inni). Norwid robił to samo: bezpośrednio zwracał się do przyjaciół i do postaci ze świata kultury (przykładowo: *Coś Ty Atenom zrobił, Sokratesie*, *Do Emira Abd El Kadera w Damaszku*, *Do obywatela Johna Brown*, *Do Bronisława Z.*). Strategia Różewicza i Norwida sprowadza się więc do uczynienia tego, co pozornie interpersonalne, intertekstualnym; nawiązania autobiograficzne stają się pretekstem do prozopopei⁴⁰; postaci sprawiają wrażenie zwierciadeł, w których podmiot mówiący chce się przejrzeć, by dostrzec drzemającą w nim, jeszcze nieodkrytą cechę, by rozbudzać nowe myśli, nowe słowa.

Dobitność stwierdzeń Norwida i jego innowacyjna poetyka: „nowe albo na nowo ukształtowane środki wyrazu:

³⁹ Por. T. RÓŻEWICZ: *słowa*; W, s. 9–10.

⁴⁰ Potwierdza to teorię Paula de MANA o tym, że „Autobiografia to zatem nie gatunek czy tryb wypowiedzi, lecz pewna figura odczytywania lub rozumienia, z jaką mniej lub bardziej wyraźnie mamy do czynienia we wszystkich tekstach”. Por. IDEM: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M.B. FEDEWICZ. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 309.

przemilczenie, przybliżenie, zamierzona wieloznaczność, swoiste wykorzystanie alegorii, symbolu i aluzji oraz kompozycja »dialektyczna«, co prowadziło w następstwie do wyraźnej, a tak bardzo nowoczesnej kondensacji wypowiedzi poetyckiej i czemu programowo towarzyszyły takie charakterystyczne właściwości jego poezji, jak antypoetyczność, »bezppersonalizm« oraz liberalizm wersyfikacyjny⁴¹ – stanowią również trwałe cechy dzieł Różewicza⁴². Uderzające podobieństwa formalne i treściowe, ściśle związane ze strategią poetyckiej kreacji, nie są jedynymi, które wiążą Różewicza z Norwidem. Według Juliusza W. Gomulickiego, poezja Norwida to: „poezja głębokiego niepokoju moralnego, a zarazem poezja wiary w człowieka i rzecz ludzką”⁴³. To samo stwierdzenie odnosi się też do dzieł Różewicza, choć tu wiara w człowieka sprowadza się do samego ciągłego podejmowania trudu pisania, „pisania po Oświęcimiu”. Konsekwencja, celowość i trafność Różewiczowskich nawiązań do uniwersalnych dzieł czwartego wieszcza jeszcze bardziej potęgują znaczenie i wagę Różewiczowskiej diagnozy człowieka i jego kultury po II wojnie światowej. Marta Piwińska napisała kiedyś, iż aluzje Różewicza do tradycji romantycznej są na tyle nieczytelne i przypadkowe, że można je uznać za „na poły tylko świadome”⁴⁴. Po lekturze wielu, zwłaszcza tych nowszych, tekstów Różewicza w świetle twórczości Norwida, nie sposób się z tą opinią zgodzić.

⁴¹ J.W. GOMULICKI: *Wstęp*: W: C.K. NORWID: *Pisma wierszem i prozą...*, s. 6.

⁴² W filmie *Dorzecze Różewicza* Piotr Śliwiński mówi: „Różewicz był odkrywcą języka niepoetyckiego w poezji”. Zob. *Dorzecze Różewicza*. Scen. i reż. A. BURSZA, J. KOWALSKA, 2011 (05:40–05:43).

⁴³ J.W. GOMULICKI: *Wstęp*. W: C.K. NORWID: *Pisma wierszem i prozą...*, s. 9.

⁴⁴ M. PIWIŃSKA: *Legenda...*, s. 374.

Gra Mistrzów II: Różewicz i Staff

Prócz Cypriana Kamila Norwida poetą o statusie Różewiczowskiego mistrza bez wątpienia jest Leopold Staff¹. W wielu opracowaniach więcej uwagi poświęcono związkowi Różewicza z Przybosiem – nie Staffem, co zwykło się wiązać z początkami poetyckiej drogi pisarza. Stylistyka właściwego debiutu poety – *Niepokoju* z 1947 roku² – wykracza bowiem poza tradycyjną formę liryczną; zbliża się do założeń neoawangardy³ (której wpływ widoczny jest też w późniejszych zbiorach pisarza, także tych z XXI wieku), ponieważ wiersz staje się u Różewicza heterogeniczną i – paradoksalnie – minimalistyczną tkanką wielosensów, a jej

¹ Co ciekawe, we wspomnianym już filmie dokumentalnym *Różewicz we fragmentach* poeta zapytany o najważniejsze pozycje lekturowe i ulubionych pisarzy przywołał nie Staffa czy Przybosię, a Brzozowskiego, Żeromskiego, Dostojewskiego, Czechowa.

² Właściwego, lecz nie rzeczywistego, ponieważ pierwsze teksty Różewicza pojawiły się jeszcze przed wojną w „Czerwonych Tarczach” redagowanych przez Stanisława Leopolda, a także w zakopiańskim piśmie Sodalicii Mariańskiej „Pod Znakiem Marii”. *Niepokój* nie był również pierwszym tomem poety – w 1944 roku ukazał się jego zbiór małych form prozatorskich, wierszy i tekstów satyrycznych, zatytułowany *Echa leśne*. Część tekstów z tego okresu pozostała do dziś nieopublikowana, część zaś została włączona w skład późniejszych utworów pisarza. *Niepokój* z 1947 roku jest pierwszym powojennym tomikiem Różewicza. Por. T. DREWŃOWSKI: *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Warszawa 1990, s. 42–55.

³ Do dziś wielu badaczy uznaje Tadeusza Różewicza za jednego z współtwórców neoawangardy. Zob. m.in.: ibidem, s. 140.

podstawowym zadaniem jest odkrywanie „prawdy” i stanowienie „prawdziwej poezji”. Poezji rozumianej nie jako zbiór słów czy zdań ładnie zespolonych⁴, ale jako uniwersalny sens dostrzegalny tylko w słowie najdobitniejszym, wybranym:

Powoli ostrożnie
trzeba zdejmować słowa
rozbierać obraz z obrazu
kształty z barw
obrazy z uczuć
aż do rdzenia
[...]
Są wiersze
wewnętrzne
i wiersze zewnętrzne
są wiersze skończone uchwytnie
wyrzucone
na powierzchnię
przez wiedzę rutynę
jasne kryształowe
promienne
jak światło
i są inne
płynne senne
ciemne⁵

Kreację obrazów poetyckich dokonywaną za pomocą redukcji elementów czysto konwencjonalnych bądź też stanowiących wyłącznie estetyczną otoczkę sensu wiersza, wią-

⁴ Sam Różewicz tak wyjaśniał tę kwestię: „Dla mnie twórczość poetycka to było działanie, a nie pisanie ładnych wierszy. Nie wiersze, ale fakty stwarzałem – myślałem – i tak jeszcze myślę – pewne fakty, a nie (mniej lub bardziej udane) utwory liryczne i tym podobne. Reagowałem na wydarzenia faktami, które stwarzałem na wzór wierszy – a nie »poezją«. Dlatego mimo pilnego praktykowania u mistrzów słowa nigdy mnie nie interesowały tzw. szkoły poetyckie oraz ich jarmarki i przetargi dotyczące wersyfikacji, metafory...”. T. RÓŻEWICZ: *Do źródeł*. W: IDEM: *Proza*. T. 2. Kraków 1990, s. 112.

⁵ IDEM: *Na powierzchni poematu i w środku*. W: IDEM: *Na powierzchni poematu i w środku*. Warszawa 1998, s. 8–9.

zać można zarówno z typową dla neoawangardy niechęcią do rozwiązań tradycyjnych i dla poety-epigona najprostszych, jak również z jedną z podstawowych zasad twórczych Awangardy Krakowskiej, czyli ekonomizmem w poetyckich operacjach słownych. Poetą należącym do tej grupy, który przed wojną najkonsekwentniej realizował tę zasadę w swych utworach, niewątpliwie był Julian Przyboś. W jednym ze swoich tekstów teoretycznych dokumentujących wejście grupy w fazę usamodzielniania się każdego z poetów i szukania własnych, jasno sprecyzowanych poetyk, dobitnie wyłożył, w jaki sposób współczesną poezję należy – według niego – rozumieć: „poezja: jedność wizji, skondensowana w maksimum aluzji wyobrażeńiowych i minimum słów, a nie kołysanka melodeklamacji”⁶. Nieco później podkreślił jeszcze wyraźniej znaczenie celowości i zwięzłości, przemyślanej konstrukcji, samą poezję zaś definiował jako akcję międzysłowną⁷. Mimo istotnych różnic w sposobach tworzenia wiele z Przybosiowskich akcentów znalazło odbicie w twórczości Różewicza⁸, obecnych w niej aż do dojrzalej fazy twórczej włącznie (prócz wspomnianych już reguł wymienić można jeszcze, przykładowo, zasadę niebezpośredniego wyrażania uczuć). Niektórzy badacze w utworach Różewicza widzieli wręcz „naturalną kontynuację awangardowej liryki międzywojennej (linii Przybosia)”⁹.

Jednakże mimo zażyłej relacji mistrz – uczeń, jaka wytworzyła się między Przybosiem i Różewiczem¹⁰ w *szarej strefie*,

⁶ J. PRZYBOŚ: *komunikat grupy a.r.* 1930, nr 1. Cyt. za: S. JAWORSKI: *Awangarda*. Warszawa 1992, s. 111.

⁷ Ibidem, s. 111.

⁸ Por. D. SZCZUKOWSKI: *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*. Kraków 2008, s. 13.

⁹ M. KISIEL: *Doktorat honoris causa Uniwersytetu dla Tadeusza Różewicza. Klasyk poezji Europy Środkowej*. „Gazeta Uniwersytecka” 1999, nr 4(60). Cyt. za: Archiwum internetowe Gazety Uniwersyteckiej: <http://gu.us.edu.pl/index.php?op=artykul&rok=1999&miesiac=1&id=406&type=norm> [data dostępu: 31.10.2011].

¹⁰ Znaczenie przyjaznego nastawienia Przybosia dla twórczości młodego poety trudno przecenić – to m.in. dzięki niemu teksty Różewicza często ukazywały się na łamach powojennych czasopism kulturalnych

czyli kolejnym tomiku podsumowującym i rozliczeniowym¹¹ autora *Niepokoju*, nie sposób znaleźć tyle sentymentu i szacunku dla Przybosia, co dla Staffa właśnie. Mimo wyjątkowo wielu aluzji i odwołań do przeróżnych twórców (nie tylko pisarzy) polskich i światowych, żaden z przywołanych autorów nie doczekał się wydzielonej części tomu poświęconej wyłącznie konfrontacji jego tekstów z nowszymi wierszami Różewicza – żaden, z wyjątkiem Staffa. Trudno nie uznać tego za szczególny rodzaj nobilitacji, tym bardziej że bezpośrednie przywołanie tekstów poety ma duże znaczenie i jeszcze większą wartość w porównaniu z samym pisaniem na temat poety (co Różewicz wielokrotnie czynił), pozwala bowiem na interpretacyjne aktualizacje utworów, które zyskują przez to kolejną szansę zaistnienia w literackim obiegu. Strategia ta staje się *de facto* realizacją starożytnego *non omnis moriar* na rzecz Drugiego, pamięć zaś jako taka (o dziele, twórcy i dziejach) jest – jak wiadomo – jednym z podstawowych pojęć-filarów, na których Różewicz konsekwentnie buduje swą koncepcję historii, człowieka i poezji¹². Po raz kolejny zatem i jak zwykle przewrotnie neoawangardowy poeta wpisał swe dzieło w nurt tradycji literackiej, w tym przypadku zapoczątkowanej jeszcze w starożytności. Wydaje się więc, że po 46 latach od śmierci Staffa, 81-letni Różewicz, od lat żałujący tego, że nie spisał żadnej ze swych rozmów¹³

we wczesnej fazie twórczości Różewicza. Kontakt z Przybosiem i jego krytyką pomogły Różewiczowi również w określeniu własnej formuły twórczej. Zob. T. DREWNOWSKI: *Walka...*, s. 68–75.

¹¹ Za pierwszy uznać można wydany w 1999 roku tomik *Matka odchodzi*.

¹² Zob. M. KISIEL: *Doktorat honoris causa Uniwersytetu dla Tadeusza Różewicza...*, a także część niniejszej książki: *O „Cmentarzu wierszy”*. Różewicz i pamięć.

¹³ Wspomniał o tym m.in. w szkicu *Zostanie po mnie pusty pokój* i w *Dzienniku gliwickim* w tomie *Matka odchodzi*. Zob. T. RÓŻEWICZ: „Zostanie po mnie pusty pokój”. W: IDEM: *Proza. T. 2...*, s. 17; IDEM: *Matka odchodzi*. Wrocław 1999, s. 86. Określenie Staffa jako „Starego Poety” powtarza się wielokrotnie w przywołanym już, krytycznym szkicu Różewicza na jego temat. Zob. T. RÓŻEWICZ: „Zostanie po mnie pusty pokój”..., s. 8–29.

ze Starym Poetą, odwdzińczył się Staffowi za przyjaźń w sposób najdobitniejszy i najpiękniejszy.

Co ciekawe, Różewicz w *szarej strefie* wykorzystał ostatnie teksty Staffa, wydane już po jego śmierci w 1958 roku w tomiku *Dziewięć muz*. Jest to o tyle istotne, że Staff otwarcie czerpał z poetyckich pomysłów młodszych twórców¹⁴, w tym również z tych autora *Niepokoju*. W powojennych tomikach Staff próbował zmierzyć się z wykreowanym przez Różewicza nowocześniejszym systemem wersyfikacyjnym, bazującym nie na regularności budowy utworu, a na jego toku ekspresyjno-intonacyjnym. W twórczości Staffa z tego okresu można zauważyć też „doprowadzoną do maksimum związłość efektu estetycznego osiąganego środkami pozornie prostymi, zwrot ku prostocie, bezpośredniości środków wyrazu”¹⁵ oraz – wyraźną zwłaszcza w *Dziewięciu muzach* – „ewolucję ku poetyce epigra-

¹⁴ Fakt, że Staff zawsze był w dobrej komitywie z młodymi twórcami, stanowił jeden z powodów, dla których bardzo go ceniono. Wybrany przez młodszego Tuwima na duchowego opiekuna Skamandra, przez Jastruna określony jako „powietrze poezji”, Staff „patronował przecież narodzinom tej nowej, po tylu latach wreszcie niepodległej poezji” (w zasadzie dwóm „narodzinom” – po obu kataklizmach wojennych). „Staff nigdy nie zamykał się, przyjmował radośnie wszystko, co było nowym życiem, nie kładł się nigdy kamieniem swego autorytetu na drodze, którą szli młodzi, miał wreszcie tyle pokory wobec sztuki, że uczył się od swoich uczniów i umiał odmładszać poezję. Nie uważał się za nieomylnego, patrzył krytycznie na swój dorobek”. Cyt. za: M. JASTRUN: *Wstęp*. W: L. STAFF: *Wybór poezji*. Oprac. M. JASTRUN. Wrocław 1985. BN I, 181, s. XXIII. Istotne jest jednak także to, że Staff „pomimo tych przemian zawsze pozostawał wierny sobie, a na jego dzieło można patrzeć jak na ciągłe posuwanie się w przód w jego radosnym poszukiwaniu”. Cyt. za: C. MIŁOSZ: *Historia literatury polskiej do roku 1939*. Tłum. M. TARNOWSKA. Kraków 1993, s. 398. Zresztą zarówno Miłosz, jak i Jerzy Kwiatkowski (autor istotnej rozprawy *Leopold Staff – warszawski okres twórczości*) uważali, że spośród wszystkich tomików Staffa „najwybitniejszym i najdojrzalszym poetycko” była powojenna, nawiązująca do nowoczesnych poetyk Wiklina. Zob. W. WÓJCIK: *Staff i Różewicz: studia historycznoliterackie*. Katowice 1999, s. 54.

¹⁵ J. KWIAWKOWSKI: *Leopold Staff*. W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria 5: *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 1. Red. nac. K. WYKA. Warszawa 1968, s. 484–485.

matu i aforyzmu”¹⁶. Być może Różewicz wybrał *Dziewięć muz* zatem również dlatego, że łatwiej mu było w kompozycjach o podobnej konstrukcji zawrzeć poważnie różniące się treści.

Niewątpliwie Różewiczowi zależało na kontrastowym zestawieniu języka i światopoglądu obu poetów. Diamentalną różnicę między sobą i Staffem Różewicz dostrzegał zresztą dużo wcześniej, bo już w 1957 roku: „Stary Poeta świat przyjmował, nie odrzucał i nie szamotał się. Nie rozbijał świata. Łączył, wiązał, nasyczał harmonią, której ten świat w sobie nie miał. Jestem w poezji przeciwieństwem Starego Poety”¹⁷. Twierdzenie to doskonale obrazuje prawie każdy z wierszy apendyksowego cyklu – niemal zawsze bowiem wersowi o charakterze twierdzącym u Staffa towarzyszy wers o wydźwięku negatywnym u Różewicza. Dopowiedzieć jednak trzeba, że Różewiczowska negacja nie jest tylko niefrasobliwym „przekomarzaniem się poetów przyjaciół, którzy z latami dojrzeli do pogodnego uśmiechu”¹⁸, ponieważ – choć niektóre z wierszy są w pewien sposób nacechowane humorystycznie¹⁹, jak np. *Włos podzie-*

¹⁶ Ibidem, s. 485.

¹⁷ T. RÓŻEWICZ: „Zostanie po mnie pusty pokój”..., s. 13.

¹⁸ IDEM: *Nota wstępna do „Appendixu”*; SzS, s. 89.

¹⁹ Noszą również znamię parodii, ważnej kategorii w Różewiczowskiej strategii nawiązań, w kontekście której warto przytoczyć słowa Różewicza poprzedzające poemat *Áladerrida*: „Pisanie parodii nie jest łatwe, ale pisanie parodii i pastiszy poetów (np. Leśmiana, Przybosa) było moim ulubionym rodzajem w czasach gimnazjalnych. Mieliśmy w domu bardzo stary, pozbawiony okładek tomik *Parodii literackich*. Książeczka ta leży teraz u mnie na biurku. Obok lektur obowiązkowych równie obowiązkowe było czytanie *Słówek* Boya, o którym nie mówiło się na lekcjach polskiego. [...] Klasyczną dla mnie parodią w literaturze polskiej jest utwór Juliusza Słowackiego i A.E. Odyńca *Nie wiadomo co, czyli Romantyczność*, który polecam nauczycielom jako klucz do »romantyczności«. Ja sam nie jestem człowiekiem śmiechu, jestem raczej człowiekiem uśmiechu i uśmiechów. Nigdy nie ryczałem ze śmiechu, nie umierałem ze śmiechu, nie pękałem ze śmiechu, choć czasem śmiałem się do łez, np. patrząc na obrady naszego sejmu (na aktorów grających w nim role posłów itp.)”. T. RÓŻEWICZ: *Áladerrida*. W: IDEM: *Kup kota w worku (work in progres)*. Wrocław 2008, s. 98. Wszystkie kolejne cytaty

lony, Królestwo czy Wieczór – większość z nich dotyka kwestii dla Różewicza zasadniczych i jest wypowiedzią równie istotną jak pozostałe teksty tworzące *szarą strefę*: *Zakatrupiony*, *Druga tajemnica poety* czy choćby *Tajemnica wiersza*.

Konieczność dwupłaszczyznowej interpretacji pozornej jedynie „fraszki” Różewicza dostrzec można z pewnością w króciutkim tekście *Wieczór*. Utwór Leopolda Staffa pod tym samym tytułem to pięciowersowy wiersz o regularnej budowie pięciogłoskowej. Konstrukcyjne zwielokrotnienie piątkowego układu ma zaś w tym wypadku silne nacechowanie semantyczne: cyfra 5 symbolizuje jedność, porządek, doskonałość, harmonię i równowagę²⁰, co doskonale wpisuje się w sens wiersza. Leżenie „na łodzi / W wieczornej ciszy” (SzS, s. 96) i obserwowanie otaczających łódź zewsząd gwiazd decyduje o tym, że sytuacja liryczna wiersza nie implikuje żadnych problemów czy komplikacji w wieczornym obrazie, wykreowany świat przenika natomiast atmosfera spokoju i wyciszenia. Łódź „w wieczornej ciszy” być może powoli dryfuje lub w ogóle się nie porusza, co sprzyja wrażeniu stabilności świata przedstawionego, okiełznaniu tak zdradliwego żywiołu, jakim jest woda. Gwiazdy z kolei oznaczają w wierszu mądrość, nieskończoność, wieczną szczęśliwość, wolność i nadzieję, nieśmiertelność, wiedzę o przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, stałość, czystość, a nawet światło niebiańskie walczące z mocami ciemności²¹. Każda z podanych interpretacji symbolu ma tu istotne znaczenie, gdyż każda z nich kreuje absolutnie kojący, stoicki i błogi nastrój wiersza. Jerzy Kwiatkowski, pisząc o poezji Staffa, zaznaczał, że: „Odwieczne tradycje wywodzące się z magii i religii, żywe w każdej niemal prozie oratorskiej, zapewniają paralelizmowi oscylującemu ku powtórzeniu efekt uwznioś-

pochodzące z tomiku oznaczam skrótem KKWW (zob. *Wykaz skrótów*, s. 14) i podaję numer strony.

²⁰ Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 320.

²¹ Zob. *ibidem*, s. 105–108.

lenia”²². W *Wieczorze* Staffa prawie idealne powtórzenie również pełni tę funkcję. Tym bardziej że podmiot liryczny wyznaje: „I gwiazdy we mnie” (SzS, s. 96), co wskazuje na poczucie absolutnej harmonii, braku niepokoju i pełnej przynależności do opisywanego świata, a przez to też na brak konieczności dystansowania się wobec niego.

Tu właśnie widać jedną z fundamentalnych różnic w poezji Staffa i Różewicza, jako że dystans jest jedną z istotniejszych cech Różewiczowskiej poetyki. Podmiot liryczny *Wieczoru* Różewicza zdecydowanie odcina się od opisywanego świata i od pojawiającej się w wierszu bohaterki lirycznej (sąsiadki). Staff, by uzyskać jednolity tok wiersza, wykorzystał zarówno paralelizm składniowy oraz anaforę

Gwiazdy nade mną
Gwiazdy pode mną
SzS, s. 96

jak i – przez dodanie kolejnego wersu – poliptoton (mną – mnie): „I gwiazdy we mnie” (SzS, s. 96). Różewicz przejął paralelizm:

nade mną ktoś wali młotem
pode mną ktoś wali młotem
SzS, s. 97

jednakże wyłącznie po to, by podkreślić dominujące w wierszu efekty rozbicia i dysharmonii, dostrzegalne już w samej konstrukcji utworu – zdecydowanie nieregularnej i dzielącej tekst na dwie niejednakowe części (pierwsza 6-, druga 4-wersowa). Leżenie u Różewicza dokonuje się w zupełnie innej scenerii: na starym, zniszczonym i szwankującym już tapczanie, gwarantującym ból (sprężyna w boku) i niezadowolanie. Zamiast Staffowskich gwiazd Różewicz wprowadza młot, co również nie wydaje się przypadkowe, gdyż jest to nie tylko symbol rzemiosła, myśli i pracy, ale też męczeń-

²² J. KWIATKOWSKI: *Leopold Staff: „Podwaliny”*. W: *Liryka polska – interpretacje*. Red. J. PROKOP, J. SŁAWIŃSKI. Gdańsk 2001, s. 284.

stwa, śmierci, zła, przemocy, brutalnej siły. Od początku zatem świat przedstawiony w wierszu naznaczony jest piętnem bólu, cierpienia i podrzędnością wobec „sił nieczystrych”, czyli zła i agresji. O wiecznym szczęściu, wolności czy nadziei w ogóle nie ma tu mowy. Metafora: „w czaszce świdruje sąsiadka z góry” (SzS, s. 97) ma się nijak do spokoju i ukojenia w *Wieczorze Staffowskim*. Nawet – znowu stare – rury tu „charczą”, co budzi skojarzenia z ludzką fizjologią i sprowadzającym na ziemię, odciągającym od rozmyślań nad kwestiami moralnymi czy estetycznymi, odgłosem. Druga część wiersza ma wydźwięk silnie ironiczny²³:

„za jakie winy” pytam gwiazd
i słyszę jęk starej sprężyny
„każdy ma swojego Kanta”
(i piekło „Danta”)

SzS, s. 97

Już u Staffa na pierwszy plan wysuwa się aluzja do słynnego zdania Immanuela Kanta: „dwie rzeczy, im częściej i trwalej nad nimi się zastanawiamy, napełniają umysł coraz to nowym i wzmagającym się podziwem i czcią: niebo gwiaździste nade mną i prawo moralne we mnie”²⁴. W tekście Staffa aluzja ta łączy się dodatkowo z pośrednim i charakterystycznym dla tego poety nawiązaniem do tradycji chrześcijańskiej, a dokładniej do pism jednego z Ojców

²³ O roli ironii w dziełach Różewicza zob. S. BURKOT: *Ironia – broń obosieczna Tadeusza Różewicza*. W: IDEM: *Tadeusza Różewicza opisanie świata. Szkice literackie*. Kraków 2004, s. 111–129. W podsumowaniu wyводу Burkot stwierdza, iż: „Ironia Różewicza nie jest przeciwko światu, rodzi się nie z buntu, lecz z niepokoju. Wyklucza łatwe pocieszenia, odrzuca wszystko, co »obraża umysł« (określenie z wiersza *Zaćmienie światła* z tomu *zawsze fragment. recykling*). Ale nie przynosi pewności. Jest to właściwość ironii Różewicza – obosiecznej broni zmierzającej do nazwania grzechów świata, bez gwarancji poprawy i uspokojenia”. Ibidem, s. 129.

²⁴ Cyt. za: S. BLACKBURN: *Oksfordzki słownik filozoficzny*. Tłum. C. CIEŚLIŃSKI, P. DZIŁIŃSKI, M. SZCZUBIAŁKA, J. WOLEŃSKI. Warszawa 1997, s. 185.

Kościół – św. Jana Chryzostoma, którego *Psalm 19* wykazuje duże podobieństwo ze spostrzeżeniem XVIII-wiecznego filozofa²⁵. U Różewicza gra z tradycją odbywa się na innych zasadach – w roku 2002 o Kancie mówi nie „ja” liryczne, a „jęczy” o nim „stara sprężyna”, zaś bezkompromisowy rygorizm moralny Kanta znajduje swe dopełnienie w postaci koszmaru Dantejskiego inferna i groteskowej „pasji” przeniesionej z krzyża na kanapę. Wielka sztuka i myśl „giną” w świecie XXI wieku, ironicznie wykorzystane w obrazowaniu egocentrycznej postawy „ja” lirycznego (tu może nawet ponowoczesnego Każdego), którą stanowią wyłącznie wrażenia i odczucia najprostsze, najbardziej przyziemne, niepozwalające na zainteresowanie się kwestiami „wyższymi” czy choćby odczuwanie przyjemności z samego istnienia i cieszenie się chwilą (wyczuwalne w tekście Staffa). Mimo że oczywiste zdaje się dziś twierdzenie, iż Różewicz dążył do włączenia sztuki w codzienność, do nieodrywania jej od kwestii egzystencjalnych, biologicznych, fizjologicznych – w życiu człowieka zawsze obecnych, w *Wieczorze* to „włączenie” odbywa się nieco karykaturalnie, bo odwołanie do tradycji kulturowej służy jedynie bezowocnemu (nic się przecież w sytuacji lirycznej nie zmienia) utyskiwaniu na niedogodności wynikające z bycia „tu i teraz” i wyłącznie doraźnemu wyrażeniu irytacji. Kant i Dante stają się tu tylko hasłami, służącymi do łatwiejszego zwerbalizowania narastającej frustracji; to tylko „słowa, słowa, słowa”.

Równie ciekawa jest Różewiczowska odpowiedź na *Wiosnę* Staffa, stanowiąca w zasadzie Staffowską *Wiosnę* na opak. Warto przytoczyć najpierw 9-wersowy wiersz Staffa w całości:

Siedzę w ogrodzie
Wszystko jest stare odwiecznie.
Słońce, drzewa, kwiaty.
Tylko ja jestem młody,
Jak własny wnuk,

²⁵ Zob. ibidem.

Jak wielu wnuków,
Bo jest ich tłum.
Śmieją się ze mnie.
Ja też.

SzS, s. 94

Różewicz znowu przejął od Staffa początek i ogólny zarys sytuacji lirycznej (Staff: „Siedzę w ogrodzie” (SzS, s. 94) // Różewicz: „siedzę gdzieś” (SzS, s. 95)), jednakże zupełnie zmienił wydźwięk niby prostego wersu o siedzeniu, bo po „gdzieś” zaraz dodał: „ale nie wiem gdzie” (SzS, s. 95). Przypomina to fragment innego, ważnego i dużo wcześniejszego tekstu (z 1963 roku) pt. *Spadanie*, w którym – tak samo jak w *Wiośnie* – człowiek nie ma żadnego punktu oparcia, nie wie, gdzie się znajduje:

człowiek współczesny
spada we wszystkich kierunkach
równocześnie²⁶

Nie wie zatem, gdzie żyje, gdzie umiera, a nawet – gdzie siedzi. Jak zauważył Stanisław Burkot, w poezji Różewicza: „człowiek współczesny traci powoli oparcie w metafizyce, w kulturze i jej mitach”²⁷. *Wiosna* Różewicza tezę tę potwierdza, bo mimo tego, że: „Wszystko jest stare odwieczne” (SzS, s. 94), niewiedza i zagubienie towarzyszą człowiekowi na każdym kroku. Owo „wszystko” obejmuje typowe byty należące do sfery natury: „Słońce drzewa kwiaty” (SzS, s. 94). Tylko jeden element porządku przyrody wymyka się temu przyporządkowaniu do wszystkiego starego, znanego, a przez to również oswojonego – to „młody las”, który jest metaforycznym określeniem najmłodszego pokolenia, pokolenia będącego właśnie w „wiosennej”, wczesnej fazie życia. W skład „lasu” wchodzi:

²⁶ T. RÓŻEWICZ: *Spadanie czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego*. W: IDEM: *Poezja*. T. 2..., s. 207.

²⁷ S. BURKOT: *Tadeusz Różewicz*. Warszawa 1987, s. 79.

dziewczęta z papierosem w buzi
chłopięta ze słowem kurwa
(też w buzi) [...]

SzS, s. 95

Ich zachowanie – zgodnie z normami kulturowymi respektowanymi przez „ja” liryczne – jest konwencjonalnie nie do przyjęcia, a zatem odrzuca stawiane przez kulturę wymogi, przez co musi zostać określone pojęciem związanym z niecywilizowaną sferą bytu – naturą. Po wzmiance o młodych, w drugiej części utworu pojawia się znowu stwierdzenie: „wszystko jest stare” (SzS, s. 95).

Dlaczego „stare”? Dlaczego po tylu tysiącletniach rozwoju kultury i sztuki młode pokolenie określa się właśnie „młodym lasem”? Z pewnością nie chodzi tu tylko o porównanie życia ludzkiego do rytmu wegetacji roślin, choć taka interpretacja z pewnością również nie odbiegałaby od prawdy. Być może klucz do wyjaśnienia przenikania się antonimów „stare” – „młode” tkwi w wierszu włączonym do „właściwej” części tomiku *szara strefa*, a mianowicie *Regression in die Ursuppe*. Nie tylko pojawiają się tam podobne motywy (relacja dziadzius/dziadek – wnuk), ale jest też – w ostatniej strofie – określenie epoki, w której „ja” liryczne z wiersza *Wiosna* się sytuuje:

brawa! brawa! dla wnuka
czas wracać do ur-zupy
bracia poeci (i siostry
poetki też)
wracajmy do fazy analnej
tam źródło sztuk wszelkich
pięknych i brzydkich
tertium non datur?
ależ! datur datur
właśnie tertium powstaje
na naszych oczach

SzS, s. 18

W nowych, młodych pokoleniach zwykło się pokładać nadzieje związane z kontynuacją rozwoju cywilizacyjnego, wierzone, że bez względu na konsekwencje buntów, rewo-

lucji czy konfliktów pokoleniowych są one warte wytworzenia przez młodych kolejnych zdobyczy kulturowych, ukazania nowych celów i możliwości. W XXI wieku w utworach Różewicza tak jednak nie jest: ironicznie okłaskiwane pokolenie „wnuków”, z którym ani razu „ja” liryczne mówiące o sobie jak o „dziadku” – w odróżnieniu od podmiotu lirycznego w *Wiośnie* Staffa – nigdy się nie utożsamia, kreuje świat składający się wyłącznie z odpadów, śmieci, produktów intelektualnej defekacji, niewnoszący w istocie niczego nowego, odkrywczego, oryginalnego, a jedynie sankcjonujący przejście (rozumiane tu jako powrót) do uwłaczającej „fazy analnej”. Ktoś znający normy i obyczaje epok wcześniejszych, jak właśnie Różewiczowskie „ja” liryczne, w obliczu kontaktu z bezceremonialnie „niekulturalnym” „wnukiem”, który

[...] przemknął mimo
na rowerze górskim Wrzeszcząc
zdrogistaradupo

SzS, s. 95

początkowo traci rezon: „oniemiałem” (SzS, s. 95), jednakże – dostroiwszy się do poziomu „wnuka” – szybko go odzyskuje: „a potem przekląłem gówniarza” (SzS, s. 95). Dostosowanie się do języka i zachowania wnuka nie jest jednak dla podmiotu lirycznego bez znaczenia, bowiem konstatuje:

pojechał dalej
a ja mam
wyrzuty sumienia

SzS, s. 95

Ukazane w przytoczonych wersach wstyd i niezadowolenie nie pozostają bez odpowiedzi, ponieważ zostają wyśmiane – w dodatku zarówno przez „wnuka”: „Śmieje się ze mnie” (SzS, s. 95) i przez samo „ja” liryczne: „Ja też...” (SzS, s. 95).

Śmiech „wnuka” wynika z niedopasowania reakcji emocjonalnej (odczuwanie wyrzutów sumienia) do wymogów

czasów, w których „dziadkowi” z „wnukiem” przyszło egzystować. „Dziadek” z kolei odpowiednio – według kodeksu zachowania młodych – zareagowawszy na obelgę, szybko wrócił do normy, uświadamiając sobie, jak staroświecko i niepotrzebnie przejmował się swoim wybuchem.

Zasady funkcjonowania w gęstej i papkowatej prazupie nie są dyktowane bowiem zasadą szacunku dla drugiego człowieka, nawet dla starszego, nie obejmują również pamięci o wartościach – przyzwoitym języku, historii, wiążą się jedynie z dbaniem o własny *anus*, o własne najprostsze potrzeby. Tę gorzką prawdę Różewicz oznajmia, pokazując wulgarny język wulgarnej epoki („kurwa”, „zdrogistaradupo”), który tym dobitniej obnaża swoje prostactwo i ohydę, że – wbrew zasadom poetyki Staffa – zostaje włączony w tekst poetycki. Różewiczowi wszak dużo bardziej niż na estetyce zależy na „prawdzie”, która musi być głoszona „prawdziwym” językiem, a zatem takim, którym mówi ponowoczesny Każdy. Problem ten zresztą nieprzerwanie zajmuje Różewicza i pojawia się niemal w każdym kolejnym tomiku czy zbiorze poety²⁸. Motyw wulgarności języka, relacji staruszek – młodzież, nieposzanowania i strachu powstałego w obliczu braku manier najmłodszych pokoleń stanowi – podobnie jak w *Wiośnie* – dominantę wiersza *niebieska linia* z tomu *Kup kota w worku*:

rzecznik praw dziecka

to dobrze, bardzo dobrze

ale gdzie mamy szukać

rzecznika praw starego człowieka

[...]

w lutym roku 2003

(działo się to w Konstancinie)

spadł śnieg

po murku (okalającym ogród DPT)

maszerowała „gęsiego” gromadka chłopców

[...]

²⁸ Zob. przykładowo: T. RÓŻEWICZ: *Nowa dramaturgia, twórcze interpretacje*. III. *rzęsy. sztuka z kluczem*; KKWW, s. 45–46.

zaczęli rzucać we mnie
(udając że mnie nie widzą)
kulami śnieżnymi
czasami w takiej kuli może
być kamień... więc się trochę wystraszyłem
co wy... chłopcy...

usłyszałem rechot... i jakieś porykiwania... czkawkę
dziadek coś pierdoli
poleciały w moją stronę prócz śnieżnych kul
słowa których nie słyszałem
w partyzantce
nigdy w szkole
ani w gimnazjum
ani na uniwersytecie

KKWW, s. 74–75

Gorycz zawartą w *Wiośnie* Różewicza podkreśla kończący ją wielokropek, sugerujący być może zamyślenie i smutek „dziadka”, który uległ wymogom sytuacji. Śmiech w *Wiośnie* Staffa – dobrotliwy, może nieco pobłażliwy, ale na pewno nie szyderczy – diametralnie różni się od śmiechu w wierszu Różewicza. Tak samo jak wrzask „wnuka” („przemknął mimo / na rowerze górskim Wrzeszcząc / zdrogista-radupo”), śmiech u Różewicza został napisany wielką literą, musi być zatem równie głośny i uderzająco wyraźny, z pewnością nie po Staffowsku cichy, grzeczny i dobroduszny²⁹.

²⁹ Różewicz zwracał uwagę na tę cechę Staffa, widząc jej odzwierciedlenie zarówno w tekstach poety, jak i w jego sposobie bycia i kształtowania relacji z innymi. Często przedstawiał ją jako kontrpunkt dla charakteru Przybosia: „Jeśli mówię o Staffie i Przybosiu, to mówię nie tylko o przyjaźni, a nawet – nie boję się tego słowa – o miłości, która nas łączyła. Bardziej wyrozumiała, ciepła, pobłażliwa była miłość Staffa – to była miłość dziadka do wnuka. Surowa, wymagająca, często gniewna była miłość Przybosia... miłość ojca do syna. Wspominam tu Staffa i Przybosia... ale długa i nieskończona jest lista moich Nauczycieli Poezji”. T. RÓŻEWICZ: „*Kiedy myślę o poezji w ogóle, myślę o Mickiewiczu*”. W: IDEM: *Margines, ale...* Wrocław 2010, s. 261.

W nowszych tomach poety Różewicz często zresztą nawet w obrębie jednego wiersza nawiązuje – żartobliwie – dialog jednocześnie z obydwojema Mistrzami, jak czyni to m.in. w *co słychać* z roku 2008: „Staff

Leopolda Staffa nawet po II wojnie światowej stać było na optymizm, na pogodzenie się ze światem takim, jakim jest. Różewicz wielokrotnie podkreślał, że bardzo ceni za to Starego Poetę, jednakże wie, że on sam tak nie potrafi, ponieważ przyjęcie tej postawy oznaczałoby dla niego przybranie maski, zgodę na dawanie fałszywego świadectwa. Według Różewicza zaś wydawanie fałszywych osądów kompromituje sztukę, pozbawia ją jakiegokolwiek znaczenia. Dlatego właśnie, niby dla zabawy, „przekomarzając się” ze Starym Poetą, Różewicz nie zrezygnował z próby sformułowania wniosków z obserwacji świata po XX wieku, po 11 września 2001 roku, po wyraźnym tryumfie konsumpcyjnego modelu uczestnictwa w kulturze. Nie zrezygnował również ze swych ulubionych poetyckich sposobów tworzenia – z zabawy językiem (*Siostry syjamskie*), demaskowania językowych stereotypów, rozbijania przysłów (*Włos podzielony, Królestwo*) i ulubionych tematów – biografii (*Tołstoj*), cierpienia, śmierci i tajemnicy bytu (*Krzywda*). Tradycyjnie też przekroczył literackie granice – w tym wypadku intertekstualne czy – operując pojęciami Genette’a – transtekstualne, gdyż w relacji jego tekstów z wierszami Staffa doszukać się można zarówno intertekstualności rozumianej w sensie wąskim (tj. z literalną obecnością hipotekstów), hipertekstualności i metatekstualności (przytoczenie utworów Staffa przed swoimi decyduje o nałożeniu na nie funkcji motta, specyficznej przedmowy czy nawet objaśnienia).

Nie ulega jednakże wątpliwości, że – zastosowawszy liryki Staffa jako swoiste matryce dla tekstów własnych – Różewicz napisał kolejny oryginalny i wymykający się jedno-

opuścił aleję zasłużonych / idzie alejką w moją stronę / uśmiecha się i pyta / »cóż panie Tadeuszu nowego / się dzieje?« / »nic się nie dzieje, panie Leopoldzie, / nawet nowość nie potrząsa kwiatem / drugorzędni aktorzy reklamują / gwiazdną wojnę o czarne złoto« / »to piękna nazwa... / dla szlachtuza« / powiedział Staff i wrócił / szybko na »tamten świat« // siedzę na ławce którą / zaprojektuje ktoś na moją cześć / [...] / z daleka widzę mistrza Przybosia / »zajął pan moje miejsce Tadeuszu« / mówi mistrz z uśmiechem / odpowiadam smętny i sam pełen winy / »wszyscy się zmieścimy...[...]«”. T. RÓŻEWICZ: *co słychać*; KKWW, s. 94–95.

znacznym interpretacjom zbiór wierszy. Niczym prawdziwy Mistrz – pod pretekstem wywiązania się z obietnicy złożonej kiedyś bratanicy Staffa – stworzył małe arcydzieło. I, choć zapewne obruszyłby się patetycznością podobnego stwierdzenia, nawiązawszy dialog z twórczością Staffa, z tradycją i własnymi tekstami, złożył jednocześnie hołd swemu duchowemu Mistrzowi.

Różewiczowskie doświadczanie historii

O przełomie '56

Widniejące w tytule szkicu określenie przełom '56 domaga się kilku słów wyjaśnienia: chcąc pisać o polskim październiku, nie sposób ograniczyć się do analizy tekstów powstałych wyłącznie w roku 1956, należy wszak odszukać takie, które w jakiś sposób obrazują bądź opisują „odwilżowy” stan polskiej kultury. W eksplikacjach literaturoznawczych wielokrotnie pojawiały się napomknienia o tym, że październik '56 musi być rozpatrywany w kontekście kilkuletniego procesu, którego ów „przełom” (o ile przełom nie jest tu słowem zbyt odważnym) był tylko jednym ze stadiów – bez wątpienia ciekawym i ważnym, jednakże przynależnym przede wszystkim do sfery polityki, nie zaś – literatury. Z punktu widzenia historyków literatury mówi się często o „odwilżowym” etapie rozciągającym się od 1955 (choć niektórzy chętniej widzieliby tu już 1953) po rok 1959 (lub – według innych propozycji – 1964). W zależności od tego, czy polski październik rozpatruje się wraz z jego następstwami, czy też poprzestaje się jedynie na dostrzeżeniu postulowanych w październiku '56 (i tylko częściowo urzeczywistnianych) przeobrażeń zasad społecznego i artystycznego działania, zmienia się jego czasowa rozpiętość. Wydaje się, że najpełniejszą wizję proponuje Jerzy Smulski, który wyróżnia trzy fazy „odwilży” w Polsce¹: pierw-

¹ Zob. J. SMULSKI: *Pękanie lodów. (Krótkie formy narracyjne w literaturze polskiej lat 1954–1955)*. Toruń 1995.

sza to „pękanie lodów”, które dokonywało się od końca 1953 roku po schyłek 1955, druga – to właśnie „październik”, trwający od początku roku 1956 po jesień 1957, kiedy to zlikwidowano tygodnik „Po prostu”; trzecia faza zaś to „przymrozek”, który przejawia się w rezygnacji z idei październikowych i w „wyraźnym zahamowaniu (a nawet regresie) procesów liberalizacyjnych”², natomiast kończy się w latach 1963–1964, wtedy bowiem zaprzestano wydawania „Nowej Kultury” i – już wcześniej – anulowano wiele podpisanych pod koniec lat 50. umów wydawniczych. W obliczu wspomnianych praktyk środowisko pisarzy w roku 1964³ – w proteście przeciw nasilonej cenzurze i działaniom godzącym w swobodę drukowania (ograniczaniu przydziału papieru itd.) – wystosowało do władz List 34. W następujących wówczas represyjnych reakcjach władz PRL-u wielu upatruje definitywnego końca przemian inspirowanych „październikiem”. Przemian, które miały przynieść wolność i prawdę w życiu społecznym, a – jak z pobłażaniem wspominał w swym *Dzienniku* Gombrowicz – nie przyniosły nawet owych 45% wolności i 47% prawdy więcej⁴.

W wielu utworach powstałych w fazach „pęknięcia lodów” i odwilżowego „października” odnaleźć można treści upolitycznione i ideologiczne, dlatego wydaje się, że odczytywanie ich z pominięciem kontekstu ówczesnych zdarzeń polityczno-historycznych może ich wydźwięk zniekształcić. Jak pisał Jan Kott w październiku 1956 roku: „Stalinizm chciał literaturę zamienić w publicystykę i propagandę; i rzeczywiście w ciągu ostatnich miesięcy literatura stała się pub-

² Ibidem, s. 4.

³ Smulski napomyka tu też o klęsce liberalnych (w porównaniu z „natolińczykami”) „puławian” podczas X Plenum i IV Zjazdu PZPR w 1964 roku jako kolejnym wydarzeniu uprawomocniającym cezurę wieńczącą fazę „przymrozku”. Zob. J. SMULSKI: *Pękanie...*, s. 5.

⁴ Zob. B. GUTKOWSKA: „Nie chcę być fałgą, która uderza o skałę, chcę być (w *Dzienniku*) wodą, która sączy się, przecieka...”, czyli o „przełomie” 1956 roku w „*Dzienniku*” Witolda Gombrowicza. W: EADEM: *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*. Katowice 2005, s. 81.

licystyką i propagandą zwróconą przeciw stalinizmowi”⁵. Mylił się jednak Kott, twierdząc, że literaturę taką zaczęto tworzyć dopiero w 1956 roku. W końcu także ci, którzy nie dali się zwieść namaszczonej kreatorem polskiego komunizmu, wcale nie próżnowali. W momentach politycznego fermentu najszybciej zaś reaguje poezja⁶, dlatego nic dziwnego, że to właśnie w wielu poetyckich tomach pojawiły się przebliski tego, co Tomasz Burek nazywa „antystalinowską rewolucją moralną” i „nurtem obywatelskiej refleksji i społecznej krytyki”⁷. Wśród wielu nazwisk wymienionych w szkicu Burka, obok Ważyka, Jastruna, Żuławskiego, Drozdowskiego, Szymborskiej, Kamieńskiej, Herberta, Międzyrzeckiego, Grochowiaka czy Bursy widnieje również nazwisko Tadeusza Różewicza – jednego z najbardziej uważnych, wrażliwych i zjadliwych poetyckich moralistów-obszerników powojennej polskiej rzeczywistości.

Co ciekawe, Kotta nie intriguje to, że nie mówi się wówczas głośno o literaturze jako wartości autotelicznej, o literaturze nieuwikłanej w codzienny polityczny teatrzyk. Brak takiego nurtu martwi zaś, co znamienne, Gombrowicza. W sukurs przychodzi tu właśnie Różewicz – niezwykle w jego dziele jest bowiem to, że mimo ustawicznego poruszania się w pajęczynie codzienności poezję i dramaty Różewicza zawsze można odczytywać zarówno w odniesieniu do danego momentu dziejowego, jak i na płaszczyźnie uniwersalizujących uogólnień, parabolicznej trafności spostrzeżeń i sądów oderwanej od wszelkiej doraźności.

Przytoczmy jeden z wierszy z tomu *Srebrny kłós* z 1954 roku:

Wszystkie dzieci biegają
z gołymi głowami

⁵ Cyt. za: T. BUREK: *Żadnych marzeń*. Warszawa 1989, s. 63.

⁶ Zob. np.: M. KISIEL: *Przełom 1955–1959 w literaturze polskiej. Tezy. W: Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Red. K. KRASUSKI. Katowice 1994, s. 84–97; T. BUREK: *Zapomniana literatura polskiego Października*. W: IDEM: *Żadnych marzeń...*, s. 46–65.

⁷ T. BUREK: *Zapomniana literatura polskiego Października...*, s. 53.

na podwórzu
tylko jeden chłopiec
biega w czerwonej rogatywce
z zielonymi gwiazdkami

Jego matka
wygląda przez okno
i krzyczy
„Zdejm to z głowy
słyszysz
bądź jak inne dzieci”⁸

Pojawiający się niejednokrotnie w poezji Różewicza problem konformizmu, autentyczności zachowań i odwagi samopoznania w latach 50. niewątpliwie może zyskać wymiar polityczny – rogatywka wszak to nie czapka byle jaka, a znak narodowej przynależności, symbol pamięci o tradycji, atrybut tego, który walczy w imię wolności ojczyzny. Wierszyk prosty, pozornie banalny, dzięki jednemu słowu przekształca się więc w metaforę polskiego społeczeństwa lat 50., przyrównanego tu niejako do gromadki dzieci, których każda próba wyjścia przed szereg, niekontrolowany „wybryk” mogący zakłócić „społeczny ład” regulowany nakazami „z góry”, spotyka się z natychmiastową burą. „Bycie jak inni” ma gwarantować symbiozę z innymi w socrealistycznym „życiu na niby” (posługując się terminem Wyki), życiu, w którym czyta się „do snu felietony cotygodniowych filozofów. Czterech na jednej stronie [którzy – K.G.] rozwiązywali wszystko na ziemi i niebie”⁹. Kontrolowane media, literatura dyktowana kultem reżimu, spreparowane relacje, także te interpersonalne, śledzone rozmowy, sprawdzone frazesy i obowiązkowe milczenie mas w sprawach drażliwych – to obraz życia wyłaniający się z Różewiczowskich wierszy i dramatów pochodzących z lat 50. Tych sprzed przełomu i tych pisanych już po prze-

⁸ T. RÓŻEWICZ: *Chłopiec w czerwonej rogatywce*. W: IDEM: *Poezja*. T. 1. Kraków 1988, s. 345.

⁹ IDEM: *Komentarz. 2. Złote miasto*. W: IDEM: *Poezja*. T. 1..., s. 462.

łomie. To rzeczywistość, w której jednostka często czuje się jak zziębnięty i zaszczuty pies w potrzasku szpiegów-hycli (we fragmencie *Hycle* (1957) z tomu *Formy* (1958)), a pustka, samotność, nieufność wobec bliźnich, rezygnacja i zmęczenie to emocje, które najczęściej znajdowały wyraz w pisanych wówczas przez Różewicza utworach:

Jak my się kaleczymy
wzajemnie okrutni
w skupieniu czujni
nieomylni w zadawaniu ciosu
wbijamy w siebie
ostrza wyostrzone
przez dzień i noc
leżymy w ciemności
z małymi zamkniętymi
ustami z lodu

leżymy koło zapomnianych ciał
a każde z nas mówi osobno
jaka męka
i po co to wszystko
mówimy w sobie
poruszając wargami

*Roztargnieni spieszący się
z Poematu otwartego*¹⁰

Jak to dobrze, że moja twarz ukryta jest w ciemności. Nikt nie widzi strachu pogardy szyderstwa i wściekłości. Ulica oblepiona błotem pełna przemijających ludzi. Może to cienie. Przecież przechodzą ciemni milczący. Trzeba ich przebić kiedy krew tryśnie z jasnym krzykiem wtedy uwierzę że istniejemy. Gdzież są węzły które nas łączą wiążą. Nici słabe przegniłe zwieszają się potargane ręką mordercy.

*Nienasycony z Form*¹¹

Homo homini lupus est: Plaut znowu ma rację. Przy czym dotkliwe zdaje się dodatkowo obecne wciąż poczucie fasado-

¹⁰ IDEM: *Poemat otwarty*. W: IDEM: *Poezja*. T. 1..., s. 358–359.

¹¹ IDEM: *Nienasycony*. W: IDEM: *Poezja*. T. 1..., s. 444.

wości społecznego bycia i działania, uczestnictwa w spektaklu ze środkowoeuropejskiego teatru absurdu; dowodem niech będzie fragment wspomnianych już *Hyclei*:

W dwóch końcach ulicy zjawili się hycle. Na jezdni stała zielona buda z żelazną kratą. Człowiek pod płotem dygotał zjeżony wyszczerzył zęby i próbował się wysliznąć. Hycle zbliżali się krok za krokiem. Był to krok defiladowy paradny. Stara kobieta przechodząca obok krzyknęła. Człowiek opadł na cztery łapy i położył głowę na jej kolanach. [...] Hycle oddzielali go od kobiety. Jej lewa ręka uwikłana we włosach została oderwana i razem z człowiekiem wrzucona do furgonu. Buda odjechała. Rynsztokami wzdłuż ostrza ulicy ściekała czerwona farba¹².

Poetycką prozę Różewicza czyta się czasem jak didaskalia: wykaz rekwizytów, uwagi o usytuowaniu postaci na scenie, zalecenia dla scenografa. Różewicz przykłada ogromną wagę do kolorów – są to najczęściej barwy wyraziste, czyste, zestawiane jednakże z brudem, śmietnikami, szarością codzienności. Poprzez wyeksponowanie szpecących rys, pęknięć, prześwitów, Różewicz umiejętnie dezawuuje blichtr socrealistycznej idylli. W cyklu *Spojrzenia* z listopada 1957 roku, w opisie defilady Różewicz wykpiwa państwowe pochody „ku przyszłości i powszechnemu szczęściu”; drastyczne opisy gubienia kończyn przez staruszki i starców przeplata wyliczaniem na propagandową modłę ilości osób uczestniczących w pochodzie:

[...] sto tysięcy siedmioletnich dziewczynek w czarnych fartuszkach. Dziewczynki te mają w warkoczykach piękne kokardy. Wszystkie mają śliczne buzie aniołków. [...] Obok dziewczynek idą rodzice. Matki i ojcowie. Jest ich prawie dwieście tysięcy. Za rodzicami ciągnie tłum staruszków. [...] Gubią po drodze włosy, zęby, oczy, a nawet całe członki. Mimo wszystko starają się i próbują maszerować w nogę. Szepcą: wnuś, wnuś, wnuś¹³.

¹² IDEM: *Hycle*. W: IDEM: *Poezja*. T. 1..., s. 445.

¹³ IDEM: *Spojrzenia*. 2. *Początek defilady*. W: IDEM: *Poezja*. T. 1..., s. 457.

Spółeczeństwo prężnie zmierzające „ku świetlanej przyszłości” w rzeczywistości okazuje się społeczeństwem ułomnym, kalekim; społeczeństwem wodzonym za nos – w świecie kłamstwa i surogatów:

Na wystawie leżą bułki i chleby rumiane, pachnące. Między bułkami karteczka z napisem „atrapy”. Są to chleby i bułki zrobione z tektury i papieru. Atrapy są podobne do prawdziwych chlebów. Dla ludzi, którzy się śpieszą, są nieuważni lub krótkowzroczni, atrapy są prawdziwymi chlebami. Głodni wyciągają ręce po chleby i dopiero wtedy przekonują się, że te chleby nie karmią. W kawiarni za wielkimi szybami siedzą ludzie. Są prawdziwi. Nawet najwięksi znawcy człowieka. Kapłani i Wywiadowcy nie mają zastrzeżeń. Tych ludzi można ożenić, oszukać, wybadać, pogrzebać. Są prawdziwi. Głowy i paznokcie kobiet są malowane, jednak są to żywi, prawdziwi ludzie. Nawet sztuczne rozmowy nie powinny mylić obserwatora. To są prawdziwi, żywi ludzie, siedzą na krzesłach wypchani swoim doświadczeniem, światopoglądem, wykształceniem. Czekają na przyszłość, trawia teraźniejszość. Mówią. Słowa ich są prawdziwe. Wszystko jest prawdziwe. Kelnerka z białym fartuszkem pod brzuchem, z ustami namalowanymi pod nosem, jest prawdziwa. [...] Można się poruszać pewnie w tym prawdziwym świecie¹⁴.

Nacechowany oksymoronem już w tytule fragment *Prawdziwe atrapy* zdaje się opisem wycinka groteskowej, totalitarnej „Simlandii”, krainy kukieł, których autentyczność potwierdza tylko powtarzane z uporem zdanie: „są prawdziwi”, będące nie tyle orzekaniem o faktycznym stanie rzeczy, ile próbą zaklinania potwornej rzeczywistości przez zdesperowaną jednostkę. Jednostkę przepuszczającą przez siebie i „trawiającą teraźniejszość”, „wypchaną światopoglądem”, mówiącą o sobie:

¹⁴ IDEM: *Spojrzenia. 3. Prawdziwe atrapy*. W: IDEM: *Poezja*. T. 1..., s. 458.

Jestem tak pusty, że można wybudować w moim wnętrzu jedną katedrę gotycką dwa domy towarowe teatr boisko zajezdnię tramwajową¹⁵.

Pustka ta jest tak wielka, że aż obezwładnia, a jednocześnie nie pozostawia już miejsca na marzenia, idee, wiarę czy pragnienia; zapełnia się tym, co stanowi fasadę socjalistycznego „kroku naprzód” – kroku w myślową próżnię. Papierowy chleb, który nie zaspokaja głodu, lecz mami fałszywą atrakcyjnością, „namalowane” usta, które mówią tylko to, co pokrywa się z naukami głoszonymi przez „Kapłanów” i „Wywiadowców” – świat przedstawiony w Różewiczowskich tekstach jawi się jako kompletnie wyzuty z refleksji o tym, co najważniejsze, co – w gruncie rzeczy – podstawowe, co dotyka świadomości różnicy między dobrem i złem, prawdy i uczciwości. Wspomniany już „chleb z papieru” można przecież rozumieć dwojako: jako sztuczny bochenek, ale i jako zakłamanie słowo codzienne, którym karmi się społeczeństwo – prasę i publikowaną wówczas literaturę pisarskich pupilków władzy. A że tacy byli – to oczywiste. I że ów obwieszczany przez wielu z taką dumą „przełom ’56”, według niektórych, w gruncie rzeczy niczego w funkcjonowaniu literackiego światka i w mentalności ludzi kultury nie zmienił – być może także jest prawdą. Arcyciekawym dokumentem uprawomocniającym tę tezę są m.in. wszelkie zapiski, notki i rozporządzenia powstałe już po przełomie w Wydziale Kultury KC. Anonimowy autor notatki, pochodzącej z 19 stycznia 1959 roku, napomyka o tym, że kilku pisarzy odważyło się ujawnić swe nieczne „burżuazyjno-liberalne” myślowe tendencje, że nie wszyscy pisarze rozumieją, iż „ingerencje cenzury i negatywne decyzje wydawnictw nigdy nie były powodowane motywami artystyczno-estetycznymi, lecz treścią i wymową polityczną utworów”, wobec czego cenzura nijak nie ogranicza „wolności twórczej”; apeluje do czasopism, w szczególności do „Nowej Kultury”, by ta „konsekwentniej niż dotych-

¹⁵ IDEM: *Nienasycony*. W: IDEM: *Poezja*. T. 1..., s. 444.

czas przestrzegała marksistowskiej oceny prezentowanych utworów”, chwali „Dialog” za porzucenie „dramaturgii zachodniej o dość wątpliwym profilu ideowym” i „złych pozycji naszej dramaturgii”¹⁶. Warto zwrócić uwagę, że prócz doskonale znanych jeszcze z wczesnych lat 50. formuł i kryteriów, wedle których władza oceniała, co w literaturze czy szerzej: kulturze wpisuje się w interes partyjny, a co nie; notatka ta, choć zawiera w sobie kilka uwag o okresie, który nazywa „odwilżą”, jednocześnie znamienne ujmuje w cudzysłów określenie „wolność słowa”. Autor dokumentu w dalszych akapitach skrytykował, głównie za „postawę liberalną”, „osobiste kontakty” i chęć przypodobania się społeczeństwu przez pozowanie na „nonkonformistę niezależnego od »władz«”, prezesa ZLP Antoniego Słonimskiego, który – według tej samej notatki – „lubi uchodzić za »sojusznika« socjalizmu, ale też »nie rozumie i nie uznaje zasad dyktatury proletariatu i jej działania w takim, jak nasze, społeczeństwie« oraz chce się ustawić w roli »strony«, z którą się pertraktuje”. Z grupy twórców zaangażowanych w redagowanie niedopuszczonego do publikacji czasopisma „Europa”¹⁷ autor notatki wyróżnia zaś wyłącznie Andrzejewskiego, bo ten „nie angażuje się czynnie po jej stronie [po stronie tzw. grupy europejskiej, która nawiązywała stosunki ze środowiskami emigracyjnymi i postulowała uniezależnienie literatury od nakazów partyjnych – K.G.] i nie zerwał kontaktów z towarzyszami partyjnymi, zwracając się nieraz z różnymi sprawami do organizacji partyjnej pisarzy”¹⁸. Jak można przypuszczać, w wierszu Różewicza, „zzoomorfizowane” wcielenie pisarzy uległych regułom narzuconym przez władze zamerdałoby w kierunku hycli (ze strachu? dla wygody?) ogonkiem. Sam Różewicz pozostawał nieufny wobec czcnych formułek, obietnic, wizji

¹⁶ Notatka anonimowa z 19 I 1959 roku. W: *Partia i literaci. Dokumenty biura politycznego KC PZPR 1959*. Wstępem i przypisami opatrzył T. KISIELEWSKI. Łowicz 1996, s. 68–71.

¹⁷ Chodzi tu o Jerzego Andrzejewskiego, Adama Ważyka, Mieczysława Jastruna, Pawła Hertza, Jana Kotta i Juliusza Żuławskiego.

¹⁸ Notatka anonimowa z 19 I 1959 roku. W: *Partia i literaci...*, s. 66.

kreślonych piórem stronników PZPR. Wydaje się, że o „nieprzełomowości” roku 1956, według Różewicza, decyduje właśnie, między innymi, owo niezmiennie stanowisko władz w kwestiach ideologicznej i propagandowej służebności literatury, obecne w rozporządzeniach jeszcze długo po zdarzeniach październikowych. Przełom nie okazał się wszak na tyle silnym impulsem, by istotnie zmienić politykę kulturalną władz. Z wierszy Różewicza wynika też, że nie zdołał wpłynąć na mentalność „rozdwojonych w sobie” literatów. W wierszu zatytułowanym *Spotkanie*, napisanym na Zjeździe Literatów w Warszawie w listopadzie 1956 roku, ufnych pisarzy nazwał umarłymi – pisał o młodych i starych trupach, żyjących złudzeniami, śmiejących się, klaszczących, „robiących osobiste wycieczki” (jak można przypuszczać – podobne do tych z cytowanej notatki WK KC), o trupach obejmujących „nowe / stanowiska i ciepłe jeszcze żony”. Owe pisarskie trupy swobodnie zezwalają na pociąganie za swe myślowe sznurki władzom – pozwalają, bo nie są świadomi tego, co się dzieje. Choć jest tam ktoś, kto zdaje sobie sprawę, jak można ów ferment wykorzystać:

tylko stary doświadczony nieboszczyk
mrugał do mnie
figlarnie
a nawet próbował jeszcze raz
urodzić się
na oczach zebranych¹⁹

A zatem, wedle taktyki „nieboszczyka”, można by upiec dwie pieczenie na jednym ogniu i odtworzyć sobie nową, lepszą twarz na bazie październikowej euforii, uchylić się od odpowiedzialności za to, czego dokonało się wcześniej, zaciągnąć nowy kredyt zaufania i figlarnie puszczać perskie oko, sprzedając swoje nowe „ja”. Różewicz, choć nie zawsze wprost, surowo ocenia kameleonową grę pisarzy w oportunizm i ich niekonsekwencję moralną. Zaskakująco zbieżne poglądy odnaleźć można w Gombrowiczowskim *Dzienniku*:

¹⁹ T. RÓŻEWICZ: *Spotkanie*. W: IDEM: *Poezja*. T. 1..., s. 437.

Nie przeraża mnie zmiana warunków życia, upadek państw, zagłada miast i inne gejzery niespodzianek, tryskające z łona Historii, ale to, że facet, którego znałem jako Iksa, nagle staje się Igrekiem, zmienia sobie osobowość jak marynarkę i zaczyna działać, mówić, myśleć, czuć wbrew samemu sobie, napełnia mnie lękiem i zażenowaniem. To okropny bezwstyd! To śmieszny zgon! [...] Te trupy odznaczały się za życia następującą właściwością: iż łatwo przychodziło im fabrykować swoje oblicze moralne i ideologiczne, zyskując w ten sposób pochwałę krytyki i poważniejszego odłamu czytelników²⁰.

Różewicz igra z czytelnikiem, niejako mimochodem zdradzając, do czego prowadzi zbyt ufną i przerzucenie obowiązku kształtowania własnej hierarchii wartości na system – zło, według Różewicza, istnieje nie tylko w systemie, ale i w ludziach system ten wybierających i podtrzymujących, bez względu na przyczynę opowiadania się za nim. Początek wiersza *Ostrzeżenie* z tomu *Formy* stwarza pozory obrazu egzystencji uporządkowanej i spełnionej:

Patrz on znów zaufał To dobrze
obejmuje ciało kobiety
Będzie żył i płodził życie
Patrz bierze do ręki narzędzia pracy
Przypomina sobie z czego
ludzie budowali przyszłość
To dobrze Będzie budował

Idzie polem
Rozróżnia smaki i kolory
Przypomina sobie śmiech
Nie trzeba go płoszyć

Stoły są zastawione
szkłem i porcelaną
Każda ręka kobiety

²⁰ W. GOMBROWICZ: *Dzieła*. T. 7: *Dziennik 1953–1956*. Red. naukowa tekstu J. BŁOŃSKI. Kraków 1986, s. 20–21.

trzymająca różowy kwiat
ma pięć palców²¹

Nagle jednak ten idylliczny landszafcik socjalistycznych
pojęć-kluczy pęka, pojawia się bowiem ton złowrogi:

Wszystkie włosy na głowach
uczujących są policzone
i nie spadnie jeden włos
bez pozwolenia władzy

Dni wewnętrznego spokoju, beztroski i szczęśliwej pracy dla
dobra ogółu są policzone, czujność odgórna zostaje wzmo-
żona: „różowy kwiat zapala się i gaśnie”, jak milicyjny
„kogut”, człowiek zaś staje się atrybutem iście diabelskim:

czemu kobiety mają
po trzy czarne nogi
i ani jednej głowy
gdzie jest palec
ze złotą obrączką

Figura rozczłonkowanego ciała, tak często stosowana
w tekstach Różewicza, nabiera tu szczególnego znacze-
nia, ponieważ współtworzy apokaliptyczną wizję skutków
zawierzenia socjalistycznemu bogu: widły z ludzkich nóg,
brak głów, czyli brak możliwości percepcji i oceny rzeczy-
wistości na własny rachunek, odcięty palec, który nie może
już wymierzać sprawiedliwości i stać się nośnikiem dobra –
wyrazu moralnego zobowiązania symbolizowanego przez
złotą obrączkę, która, jako rekwizyt sakralnego rytuału,
przywołuje też na myśl skojarzenia z odrzuconą aureolą
upadłych aniołów. Kolejne strofy dopełniają wizję makabry:

dywany tkane z dymu
trawią się same
zwierzęta drzewa powlekają się ogniem
różowy kwiat zapala się i gaśnie

²¹ T. RÓŻEWICZ: *Ostrzeżenie*. W: IDEM: *Poezja*. T. 1..., s. 438–439.
Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania.

żywi i umarli obcuja z sobą
unoszą się w powietrzu
i daremnie szukają miejsca na ziemi

Po lekturze całego wiersza słowa „To dobrze” z pierwszej strofy przywodzą na myśl przewrotne nawiązanie do biblijnego refrenu z *Księgi Rodzaju*: „I widział Bóg, że było dobre” i, paradoksalnie, jako zapowiedź ściągnięcia na siebie poprzez uległość demonowi czarno-białego świata socjalistycznej utopii, zguby i przekleństwa: „To dobrze” w świecie, gdzie demon ten króluje, nie znaczy przecież nic.

Zatarcie etycznych granic, fałsz języka, oportunistyczne postawy gwarantujące spokojny nadzór politycznych służb, życie w bańce kłamstwa i póź stanowią także kanwę Różewiczowskiego poematu *Kryształowe wnętrze brudnego człowieka (Karykatura)*²², będącego gorzkim świadectwem schizofrenicznego zapychania pustki swego wnętrza kilkoma osobowościami na pokaz:

Żałujcie że nie możecie wejść we mnie

Zawsze pozostaniecie na zewnątrz
w tym świecie pozorów i zamętu

²² Wiersz ten odczytywać można oczywiście w kontekście *Poematu dla dorosłych* Adama Ważyka, o czym szeroko rozprawiał w jednym ze swych szkiców sam Różewicz: „Jednym z fałszywych mitów naszej literatury jest *Poemat dla dorosłych*. Nad tworzeniem tego mitu pracował sam Adam Ważyk, liczni krytycy, historycy literatury i literaci, przeważnie krakowscy i warszawscy. »Znawcy przedmiotu« do dziś podkreślają nie tylko wartości polityczne i etyczne, ale także walory poetyckie tego utworu. Tymczasem poemat należy do najślabszych utworów Adama Ważyka. [...] Jeżeli Henryk Markiewicz uważa, że Adam Ważyk przywracał literaturze polskiej »wierzytelność«, to się myli... Mnie np. ogarnęły wątpliwości po ukazaniu się *Poematu dla dorosłych*, napisałem wiersz *Kryształowe wnętrze brudnego człowieka*, którego bohaterem był... Adam Ważyk. Był to poemat satyryczny i polemiczny. Długo czekał na druk, w różnych pismach, a kiedy został wreszcie opublikowany, nikt nie zauważył jego istnienia. Ta »karykatura« Ważyka, jego roli w socrealizmie (a także parodia *Poematu dla dorosłych*) została odnotowana dopiero przez »anonima« w tygodniku »Po prostu« w roku 1957”. T. RÓŻEWICZ: *Różne oblicza cenzury*. W: *Margines, ale...* Wrocław 2010, s. 226.

gdzie lampa znaczy lampa
a świnia świnia
wiedzicie mnie ze złej strony
w fałszywym świetle

Dziś otworzę przed wami
wszystkie bramy
prowadzące do mojego wnętrza
są tam cuda
przy których gaśnie słońce
a wiszące ogrody Semiramidy
opadają jak zwiędłe listki

Staniecie w kryształowym wnętrzu
mojego ducha
z otwartymi ustami
i będziecie mówić milcząc
jaki on dobry szlachetny czysty
jaki on wierny mężny prosty
jaki on skromny cichy pokorny

jaki wielki mądry jasny
jaki niewinny niepokalany
on który nie potrzebuje
ani lampy ani słońca
gdyż sam jest światłem
[...]
to ja jestem
jeden we wielu osobach
którego wiedzicie
w plugawej skórce
a wnętrze moje
jako złoto czyste
jak szkło przezroczyste²³

Podtytuł wiersza (*Karykatura*) nakazuje z dystansem odczytywać powyższą apoteozę wnętrza, a w zasadzie – jako apo-

²³ T. RÓŻEWICZ: *Kryształowe wnętrza brudnego człowieka. (Karykatura)*. W: IDEM: *Poezja*. T. 1..., s. 388–390. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania.

teozę *à rebours*, tym bardziej że dokonujący autoprezentacji sam nie wytrzymuje dawki gloryfikującej słodyczności:

Kiedy patrzę w moje wnętrze
nie mogę wyjść z podziwu
czy jest na świecie drugie takie
czyste wnętrze
głębokie wnętrze
doznaję zawrotu głowy
i mdłości²⁴

Poemat składa się z trzech części, podobnie jak trójdzielne jest wnętrze „brudnego człowieka”. Trychotomia wnętrza być może uzasadniona jest rzymską zasadą *tres faciunt collegium*, głoszącą, iż do debaty, dysputy czy zabawy potrzeba właśnie trzech osób – tak jak i trzeba trzech schizofrenicznych płaszczyzn do Różewiczowskiej gry w osobowościowe rozwarstwienie. Z wnętrza drugiego i trzeciego, opisywanych jako „lilia zamknięta biała / czysta jak skrzydło anioła” wyłaniają się kolejne złoża pogardy dla bliźnich, sztuczności słów i nieautentyczności własnej tożsamości, pokłady megalomanii i skala oszustw w tej poetyckiej grze w o(d)kłamywanie siebie samego:

całe nieporozumienie
polega na tym
że wy mnie widzicie z zewnątrz
w złym świetle
dajcie mi ręce
stańcie tutaj
gdzie wy stajecie
z tamtej strony lepiej widać
nie pchajcie się
co za bydlę
no teraz wchodźcie we mnie
patrzcie

²⁴ Co ciekawe, o palinodiach socrealistów Ludwik FLASZEN pisał jako o „Wielkim Womitowaniu” i „Wielkich Torsjach”. Zob. IDEM: *O trudnym kunszcie womitowania*. „Życie Literackie” 1955, nr 44.

ukazuję wam teraz
moje prawdziwe oblicze
wchodźcie do mojego wnętrza drugiego
[...]
oto on prawdziwy
przenosi góry
nie kopie dołków
pod innymi
oto on drugi
krzak ognisty
sokół nasz

o ludzie mali biedni prości
nie śpiewajcie na moją cześć
w złym świetle
z latami pokryłem się plamami
z zamkniętymi oczami
wymierzałem sprawiedliwość
zarzynałem niewinnych
lecz mój nóż
był czysty jak łza
podajcie mi rączki
chodźcie za mną
zejdziemy głębiej

To, co jest „głębiej”, okazuje się jednak „snem wariata”,
prawdą, której nie ma, mrzonką, bujdą, fikcją:

Tu biegam wśród kwiatków
i wierszyków i odpadków
za gwiazdami motylkami
tutaj zrzucał trzy plugawe skóry
tu się oblewam łzami
tu anielskimi świecę lokami
tu się suszą
moje zbrukane sukienki
za siedmioma górami
za siedmioma rzekami

Prócz ewidentnych nawiązań do konwencji baśniowej,
o pozornej głębi wnętrza trzeciego świadczą też zdyskredy-

towane wcześniej słowa, które ani w świecie, ani w światopoglądzie „brudnego człowieka” nie znajdują desygnatów: ła przedstawiła jest w jednej ze strof jako „kryształowa kula / co z oka [...] spływa”, anioły zaś „to metafora / ja w anioły nie wierzę”. Owo „ja” nie tylko nie wierzy, ale i samo siebie, nawiązując do Ajschylosowej tragedii, nazywa „Prometeuszem skowanym”, a dokładniej – „Prometeuszem skowanym po mordzie”, grzeszącym pychą wysłannikiem pseudopostępu, pozornie walczącym w imię dobra ogółu, niemającym wszakże żadnego pola manewru. Zakneblowane usta są wyrazem ostatecznej klęski i bezsilności Różewiczowskiego Prometeusza, łudzącego się, że może wiele, który jednak, prędzej czy później, przy kolejnym uderzeniu przeistacza swój „prometeizm” w oportunizm i nieśmiałe pragnienie, „by tylko nie bolało”. „Prometeusz skowany po mordzie” to w końcu Prometeusz, który nie przynosi ludzkości nowin, nie zmienia ich życia na lepsze, nie wnosi swym działaniem niczego „przełomowego”. Różewicz – jak widać – nie dostrzega glorii popaździernikowych swobód, nie widzi radości i ulgi w życiu społecznym.

W analizach historii najnowszej²⁵ coraz częściej można się spotkać z ujęciami „październikowej odwilży” jako wybranym przez władzę PRL w porozumieniu z ZSRR najmniej ryzykownym scenariuszem, mającym rozładować skumulowane napięcie i niepokoje społeczne. Pozorne ustępstwa w zakresie najbardziej podstawowych w gruncie rzeczy swobód obywatelskich szybko przekształciły się w kolejne wspomnienie; obroza została zastąpiona kolczatką – Różewiczowski „człowiek-zwierzę”, „człowiek-bydłę”, „człowiek-

²⁵ Por. K. KERSTEN: *Rok 1956 – punkt zwrotny*. „Krytyka” 1993, nr 40; EADEM: *Rok 1956 – przełom? Kontynuacja? Punkt zwrotny?* W: *Polska 1944/45–1989. Studia i materiały. Polska 1956 – próba nowego spojrzenia. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Instytut Historii PAN, Polskie Towarzystwo Historyczne i Instytut Studiów Politycznych PAN w Warszawie w dn. 21–22 października 1996*. T. 3. Warszawa 1997, s. 7–19; J. EISLER: *Jakim państwem była PRL w latach 1956–1976?* „Pamięć i Sprawiedliwość” 2006, nr 2 (10), s. 11–23; podsumowanie debaty historyków o PRL i znaczeniu przełomu ’56: A. FRISZKE: *Stopniowanie zniewolenia*. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 16.

-pies” w dalszym ciągu nie mógł zapomnieć o wszechobecności wysłanych przez władze cenzurujących każde słowo, kontrolujących każdy krok hycli. Wydaje się więc, że teksty Różewicza, podobnie jak te Witolda Gombrowicza²⁶, wskazują na fakt, że prawdziwego przełomu o długofalowych konsekwencjach nie było. Po „przełomie” kryształowe wnętrze brudnego człowieka pozostaje wszak tak samo fasadą, jak było przed nim, nie odsłania żadnej nowej prawdy. Odwilż zwieńczona „naszą małą stabilizacją” okazuje się pospiesznym łapaniem powietrza w strachu przed utonięciem, a nie prawdziwym oddechem wolności. Gombrowicz pisał o pisarskich duszach zachowujących się pod wpływem odwilży jak „ciepłe kluski”, o nieumiejętności wykorzystania dziejowej szansy na przekroczenie progu dojrzałości. Łatwiej bowiem *quasi*-Prometeuszowi dać się skuć „po mordzie”, niż, jak chciał Gombrowicz i bez wątpienia Różewicz, „przeżyć swoje życie”, „być”, „spełnić minimalny postulat [przedłożony – K.G.] polskiej inteligencji, polskiej świadomości [...], aby przejść od pół-egzystencji do egzystencji”²⁷. Różewiczowskim obrazem „przełomu”, przełomu, którego w ujęciu twórcy *de facto* nie było, staje się więc jego dalsze, usilne dążenie do ukazania prawdy o człowieku określonej epoki i człowieku w ogóle, co w latach 50. było o tyle trudniejsze, że ówczesny człowiek często prawdę o sobie skrzętnie ukrywał, bojąc się szarpnąć smyczy, na którą dał się złapać powojennej Historii.

²⁶ Zob. B. GUTKOWSKA: „*Nie chcę być fałg, która uderza o skałę, chcę być (w Dzienniku) wodg, która sączy się, przecieka...*”...

²⁷ W. GOMBROWICZ: *Dzieła*. T. 7..., s. 333.

„Czerpię z morza mowy
przelewam sto razy
z próżnego w puste”

Różewicz i język mediów

Zapytany o istotę polemiki twórców „kultury wysokiej” z kulturą masową Julian Kornhauser, jeden z czołowych przedstawicieli poetów nowofalowych, odpowiedział:

Demaskacja trywialności języka kultury masowej jest zbyt łatwym zadaniem. Nie widzę w tym żadnej nici tragicznej. Kiedy my demaskowaliśmy język propagandy, to było coś istotnego, dotyczyło losu człowieka zdeptanego przez system. Ten język, o którym mówimy, język kolorowych czasopism, prywatnych kanałów telewizji należy do sfery wolności. To jest tylko sprawa naszego wyboru, czy przyjmujemy jego zniewalający uśmiech, czy też mu się nie poddajemy? [...] Odrzuciliśmy to, co miałkie, zbanalizowane, zdziecinniałe. Obecna kultura popularna nie może być obiektem naszego zainteresowania, bo to jest coś [...] dla literatury bez znaczenia¹.

Skoro zaś kultura popularna jest dla literatury bez znaczenia, to nieważne, według Kornhausera, powinny być dla

¹ Cyt. za: *Poeeci potrzebują prawdy. Z Julianem Kornhauserem rozmawia Joanna Hobot*. „Dekada Literacka” 2005, nr 3/4, s. 70.

niej wszystkie współtworzące kulturę masową komponenty, a bez wątpienia jednym z nich są media i ich język.

Zupełnie inną postawę przyjmuje Tadeusz Różewicz. Definiując styl wierszy autora *szarej strefy*², nie sposób nie zauważyć przede wszystkim natężenia zabiegów intertekstualnych, dotyczących zarówno płaszczyzny formy, jak i wyrażanych treści. Różewicz, jako „namiętny czytelnik tekstów drukowanych: od gazet, poprzez biografie, po cudze wiersze, eseje, powieści”³, ustanawia intertekstem literaturę, ale jako historyk sztuki nawiązuje również do malarstwa, rzeźby, architektury, muzyki. Lista ta wszakże nie wyczerpuje wszystkich ogniów intertekstualnych: w najnowszych tomikach Różewicza roi się bowiem również od aluzji do tego, co nie należy do sfery kultury wysokiej, czyli właśnie do popkultury, do obrazów lansowanych przez media, wpływających na kształt współczesnej „popmentalności”. Media stanowią wręcz jedno z kluczowych pól, które oddziałują na Różewiczowską diagnozę ponowoczesnego *hic et nunc*, czyli rzeczywistości końca XX i pierwszej dekady XXI wieku. Pamiętać jednak należy, że: „literackie modele świata nie odwzorowują rzeczywistości postrzeganej, lecz [jedynie ją – K.G.] interpretują, starają się zrozumieć i wyjaśnić”⁴. Włączając język mediów do swej poezji, Różewicz stosuje medialną pragmatykę, ale jednocześnie ją wartościuje, filtruje przez pryzmat własnej koncepcji ponowoczesności i poetyckiego języka.

Różewiczowskie rozumienie ponowoczesnego dziennikarstwa ujawnia się w znamienym wierszu z *ust do ust*. Tematem rozważań jest tu idea, ironicznie nazwana „ideją”, która od samego początku nacechowana jest ambiwalencją.

² Zob. m.in.: A. UBERTOWSKA: *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*. Kraków 2001, s. 8–24; A. SKRENDÓ: *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*. Kraków 2002, s. 285. (Skrendo stylem Różewicza nazywa „osobliwe połączenie tekstualności i empiryczności, kreacyjności i autobiograficzności”).

³ A. UBERTOWSKA: *Tadeusz Różewicz...*, s. 13.

⁴ K. ROSNER: *O funkcji poznawczej dzieła literackiego*. Kraków 1970, s. 175.

Kusząca, piękna, czysta, będąca owocem działalności intelektualnej filozofa, jednocześnie „ma język [...] / pokrętny / jak wąż / w raju”, a zatem może rozwinąć w sobie niebezpieczny załączek człowieczego upadku – szatański pierwiastek zła. Niemniej jednak, u filozofa jest „daleka od »rzeczywistości« / jak dusza od ciała”, a zatem jest jeszcze naga, nieskalana materializmem i pragmatyką rzeczywistości. Jej status się zmienia, gdy:

[...] bierze ją
na język
polityk kapłan
działacz

przeżuwa
i wypłuwa na głowy
obywateli

z ust polityka
wyjmuje ideję
dziennikarz
przyprawia śliną
arogancją
prowokacją
i wydała przez środki
„masowego przekazu”

ideja rośnie w ustach
ideja sięga bruku

Idea wprzęgnięta w mechanizmy polityczne, publiczne, propagandowe traci swą autonomię. Polityk czy kapłan, biorąc „ideję”, pozbawia ją niewinności, mówiąc językiem Gombrowicza – gwałci ją. Fakt przeżucia idei i pozbawienia jej pierwotnego kształtu sprawia, że staje się ona strawioną papką, przemieloną bezwartościową miazgą, dlatego nie dziwi łatwość, z jaką kolejne ogniwo „pokarmowego łańcucha idejowego” – dziennikarz, modyfikuje ją jeszcze silniej. Jako że język ponowoczesnych mediów cechuje szczególna wyrazistość, emotywowizacja oraz dążność do udramatycz-

nienia komunikatu⁵, dziennikarz „ideję” trywializuje i wulgaryzuje, sprawiając tym samym, że staje się ona jednym z produktów jego intelektualnej defekacji. Ale to jeszcze nie koniec, bowiem później „ideja”:

wychodzi na ulicę
zatacza się
jak pijana prostytutka
na prawo i lewo

ideja przechodzi
z rąk do rąk
na oczach
oniemiałego świata
zamienia się
w narzędzie zbrodni⁶

Idea-„ładacznica”, idea-„popychadło” to produkty działań mas oraz manipulujących nimi polityków i dziennikarzy. Gdy idea staje się „narzędziem zbrodni”, świat jest wprawdzie oniemiały, ale przeciw zbrodni nie protestuje. Takie metaforyczne ujęcie zuchwałego wykorzystania myśli przywołuje Nietzscheańską filozofię nadczłowieka, którą zastosowano w ideologii faszystowskiej oraz jej konsekwencje w polityce Führera⁷. Poemat *zawsze fragment* nie pozostawia wątpliwości, że gazety kłamią nawet w kwestiach tak dla Różewicza istotnych jak Holocaust. Co więcej, w tym samym tekście pojawia się jeszcze jeden zarzut:

Rzecznik prasowy
Stolicy Apostolskiej
Joaquin Navarro-Valls
nie potwierdził podanych

⁵ Zob. G. MAJKOWSKA: *O języku mediów*. W: *Dziennikarstwo i świat mediów*. Red. Z. BAUER, E. CHUDZIŃSKI. Kraków 2000, s. 232–243.

⁶ T. RÓŻEWICZ: *z ust do ust*. W: IDEM: *zawsze fragment. recycling*. Wrocław 1998, s. 75–76.

⁷ Zob. Różewicz w roli krytyka. *Poetycka historiozofia ponowoczesności* w niniejszym tomie.

przez amerykańską sieć
telewizyjną A-and-E
informacji
o przechowywaniu przez Watykan
200 milionów franków szwajcarskich
[...] zrabowanych przez faszystów
chorwackich w czasie drugiej
wojny światowej
faszyści chorwaccy [...]
mordowali „masowo”
Serbów Żydów i Cyganów⁸

Różewicz pośrednio naigrywa się z naiwności niektórych odbiorców, traktujących telewizję jako wiarygodne źródło poznania i wierne odbicie rzeczywistości, ponieważ informacje podane w telewizji, które nie znajdują potwierdzenia w ustach rzecznika prasowego wcale nie stają się potencjalnie nieprawdziwe⁹. Wynika z tego, iż media walczące o uwagę widza czy czytelnika kosztem obiektywizmu i weryfikowania formułowanych przez dziennikarzy zarzutów, nie mogą być – według podmiotu mówiącego – postrzegane jako wiarygodne źródło wiadomości. Oksymoroniczne (na pozór) zestawienie kłamstwa i papieżstwa nikogo już nie bulwersuje – nikogo prócz podmiotu wiersza. Przeciętny czytelnik czy telewizyjny widz serwowanych przez media danych o ludobójstwach wojennych ma tu tylko znaczenie o tyle, o ile włączy odbiornik i kupi gazetę, a zatem o ile materialnie odwdzięczy się za słowa, nawet jeśli są puste i przekłamane. Udowodniona przez Reevesa i Nassa¹⁰ tendencja do utożsamiania rzeczywistości medialnej z tą realną sprawą,

⁸ T. RÓŻEWICZ: *z ust do ust...*, s. 98–99.

⁹ Motyw wiarygodności przekazu medialnego, zwłaszcza telewizyjnego, pojawia się także w innych tekstach poety. Zob. np. wiersz *Siostry syjamskie* w *Appendixie do szarej strefy* (SzS, s. 107): „jeden bóg urodził / Nieskończoność i Nicość / [...] / ale siostry syjamskie / zrosnięte głowami / chodzą na zakupy / [...] // i mówią że są szczęśliwe / (widziałem to w telewizji)”.

¹⁰ Zob. B. REEVES, C. NASS: *Media i ludzie*. Tłum. H. SZCZERKOWSKA. Warszawa 2000, s. 13–17.

że odbiorcy nie czują potrzeby podważania pseudoprawd fundowanych im przez telewizję, prasę czy Internet i zwykle nie szukają potwierdzenia prezentowanych w mediach faktów w innych źródłach. Twórcy przekazów medialnych mogą więc w gruncie rzeczy bezkarnie folgować swej wyobraźni, wprowadzając w miejsce obiektywnych relacji sądy wartościujące i własne, stronnicze interpretacje. Mogą też nie czuć się odpowiedzialni za produkowane słowa. Takie podejście do słownej kreacji niebywale kłóci się z poglądami prezentowanymi przez Różewicza, u którego przecież uderza silne nakierowanie na „Innego”, jak już wykazano wcześniej¹¹, naznaczone etyką, troską o zachowanie „twarzy”, walką o dobro, prawdę i uczciwość. Różewicz wierzy, że poeta jest w stanie uchronić się przed płytką pseudoetyką popkultury. Czy tylko poeta?

By odpowiedzieć na to pytanie, warto wrócić na chwilę jeszcze do wiersza z *ust do ust*, w którym ukazany został także stosunek filozofa do upodlonej idei:

a co robi filozof

on milczy i odchodzi
nie oglądając się za siebie

jakby nie słyszał słów:

„Nie to, co wchodzi do ust
czyni człowieka nieczystym,
ale to, co z ust wychodzi,
to go czyni nieczystym...”¹²

W obliczu deprecjacji słowa, idei, myśli – filozof odwraca się i niewzruszony odchodzi. Przyjęcie postawy klerka łączy się nie tylko z obojętnością, bezdusznym lekceważeniem spraw ogółu, ale być może także ze strachem przed oceną rzeczywistości. W wierszu pod znamienym tytułem *Filo-*

¹¹ Zob. szkic w niniejszej książce: *Gra Mistrzów: Różewicz i Norwid*.

¹² T. RÓŻEWICZ: *z ust do ust...*, s. 76.

zofowie, podmiot liryczny przypomina fakt Heideggerowskiego wstąpienia do partii hitlerowskiej pomimo jego ugruntowanych przekonań o prawdzie i wolności, a także naiwność Jaspersa, który wprowadził nazwał Heideggera „pajacykiem Nazistów”, ale sam nie podzielał niepokoju Hannah Arendt po zwycięstwie Führera, zaś ówczesne wydarzenia w Niemczech określił mianem operetki. Jaspers ostatecznie nie wyemigrował, a wtedy:

nad Niemcami i Europą
zapadła kryształowa noc
zgasło niebo gwiaździste
umarło prawo moralne¹³.

Pomijając intertekstualny, Kantowski wymiar zacytowanych wersów, warto odnieść przedstawiony w wierszu moment dziejowy do ponowoczesności. Filozofowie przedwojenni nie docenili wagi kreacji Wodza, efektywności propagandy, wpływu Hitlera na masy i – przegrali. Filozof ponowoczesny dystansuje się z kolei wobec rzeczywistości politycznej i kulturowej swego kraju i – jak można przypuszczać – także medialnej „globalnej wioski” – świata. Jedy-
nym, który chce i potrafi pokazać upadek idei, a co więcej: dąży do uświadomienia czytelnikom katastrofalnych skutków owego upadku, staje się więc poeta, mistrz postmodernizmu¹⁴, który śmiało demaskuje manipulacyjne zapędy mamionych wizją władzy demagogów, polityków i dziennikarzy. Przywołane w ostatniej strofie z *ust do ust* słowa *Ewangelii św. Mateusza* (15, 11), zignorowane przez filozofa, dla poety nie straciły swej aktualności. Poeta nie zapomina, że „to, co z ust wychodzi, czyni [...] [człowieka – K.G.] nieczystym” i dlatego mimo zanurzenia w językowej miałkości, w ponowoczesnej „autoparodii kultury”¹⁵, potrafi utrzymać się na płaszczyźnie artyzmu i moralności, a w razie po-

¹³ IDEM: *Filozofowie*; W, s. 41.

¹⁴ Zob. przypis 17 na stronie 133.

¹⁵ Określenie A. LEGEŻYŃSKIEJ. Zob. EADEM: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999.

trzeby przełamać „spirale milczenia”¹⁶, by dać wyraz prawdzie.

Dystans podmiotu Różewiczowskich wierszy do przesłania i języka mediów zaobserwować można także w *Balladzie o naszych sprawozdawcach sportowych*, w której symultanicznie prowadzone są dwie ścieżki wypowiedzi: jedna – sprawozdawcy sportowego, druga – podmiotu mówiącego, przy czym jego kwestie umieszczone są w nawiasach, jak zdania wtrącone. Początkowo komentator wykrzykuje entuzjastycznie:

Jarek Ratke! będzie złoto!
ależ ten Kazach go się trzyma
Ratke w czapeczce czerwonej
[...] przyspiesz Ratke dodaj gazu
On Chłopak z Tomaszowa
bardzo będzie ważny międzyczas
nasz Reprezentant będzie srebro?
32 i pół a więc wolniej! wolniej!
niemożliwe¹⁷

Według Jana Grzeni: „Wielojęzykowość, czyli polifonia językowa, polega na utkaniu materii językowej utworu literackiego z elementów niejednorodnych pod względem społecznym i funkcjonalnym, tzn. z jednostek dowolnego poziomu językowego, które mogą zostać zidentyfikowane jako należące do różnych odmian języka (i co za tym idzie – odmian mowy / pisma, gatunków mowy / pisma, stylów indywidualnych i ponadindywidualnych)”¹⁸. Nie ulega zatem wątpliwości, iż język poetycki Różewicza jest polifoniczny, a jego poezja – wielojęzykowa. W poezji pisarza pojawia się cały

¹⁶ Termin E. Noelle-Neumann. Zob. T. GOBAN-KLAS: *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*. Warszawa 2004, s. 269.

¹⁷ T. RÓŻEWICZ: *Ballada o naszych sprawozdawcach sportowych*. W: IDEM: *zawsze fragment...*, s. 80. Dalsze cytaty z tego samego wydania (s. 80–82).

¹⁸ J. GRZENIA: *Język poetycki jako struktura polifoniczna*. Katowice 1999, s. 43.

wachlarz stylów, można by nawet rzec: interstylowa strategia, pozwalająca poecie balansować na odległych od siebie archipelagach języka. I tak, w *Balladę o naszych sprawozdawcach sportowych* włączył Różewicz mówioną, zdecydowanie kolokwialną odmianę języka, co z jednej strony nawiązuje do synkretyczności zawartego w tytule wyznacznika gatunkowego (choć oczywiście wiersz Różewicza klasyczną balladą nie jest), z drugiej – pozwala oddać styl typowej wypowiedzi „na żywo” w mediach. Sprawozdawca stosuje niemal wszystkie chwytty znane z medialnej retoryki, a więc używa wykrzyknień, pytań, wysuwających na plan pierwszy fatyczną funkcję języka (widz ma wrażenie, iż zawodów nie ogląda sam, a z kimś, kto mówi właśnie do niego), wprowadza elementy języka nacechowane emfazą: spójnik „ależ”, zdrobnienia „Jarek”, „czapeczka”, tryb rozkazujący w kolokwialnych nawoływaniach typu „dodaj gazu”. Sprawozdawca również, wiedząc, że odbiorca woli to, co znane i swojskie, od tego, co oddalone i obce¹⁹, nazywa Ratkego „Chłopakiem z Tomaszowa”, starając się wzbudzić sympatię widza do tego właśnie zawodnika. Zresztą podobne zabiegi dostrzec można w retoryce reklamy²⁰. W monolog sprawozdawcy podmiot mówiący włącza się głównie po to, by zanegować którąś z wypowiedzi komentatora:

to wielkie napięcie psychiczne
oczekiwanie milionów rodaków
(ja nie oczekiwałem,
przypisek mój)

[...]
No więc zdecydowanie gorszy
czas Jaromira
(już nie Jarka... przypisek mój)

¹⁹ Zob. W. PISAREK: *Podstawy retoryki dziennikarskiej*. W: *Dziennikarstwo i świat mediów...*, s. 222.

²⁰ W tym wypadku bez trudu można wskazać przykład analogiczny: w prezentowanej od października 2005 roku reklamie operatora telefonii komórkowej Heyah posłużono się figurą Johnnynego 11 Palców z określeniem „skromny chłopak z Podlasia”.

Czasem jednak podmiot mówiący po prostu, choć z cieniem ironii, konstatuje to, co powiedział sprawozdawca:

zbyt wielkie były nasze
oczekiwania
(no właśnie – przypisek mój)
[...]
chyba to napięcie nerwowe
dało o sobie znać
(chyba... przypisek mój)

Oponent sprawozdawcy stara się więc podkreślić, że nie myśli tak, jak chce tego komentator, iż ma własne zdanie i – nie chcąc identyfikować się z wyrażeniami w 1. osobie liczby mnogiej – preferuje wypowiedzi, „przypiski” własne, w których jednostkowa tożsamość podkreślona jest zaimkiem dzierżawczym w 1. osobie „mój”. W *Balladzie o naszych sprawozdawcach sportowych* Różewicz ironicznie bawi się też zwyczajem przypominania do znudzenia sportowych zwycięstw Polaków sprzed lat:

oj niedobrze Nic nie bendzie
ale Wojciech Fortuna
tego nigdy nie
zapomnimy
więc mimo wszystko
Wojciech Fortuna

to na tyle
wy dzienniku
zy Warszawy

Quasi-fonetyczny zapis wyrazów „bendzie”, „wy”, „zy” to humorystyczne, acz ironiczne, przedrzeźnianie niechlujnego sposobu mówienia, w wersie rozpoczynającym się słowem „wy” – to dodatkowo ewokowana dwuznaczność: „wy dzienniku” oznaczać bowiem może zarówno wyrażenie przyimkowe „w dzienniku”, jak i konsekwentne budowanie opozycji między „ja” podmiotu zdań wtrąconych a spra-

wozdawcą i całą ekipą przygotowującą wiadomości i relacje sportowe, metonimicznie nazwanymi tu „dziennikiem”.

Równie prześmiewny jest *mini kosmos*, wiersz przedstawiający zachowania dziennikarki w trakcie przeprowadzania wywiadu z jednym z profesorów. Tytuł utworu wskazuje na opis swoistego, medialnego, sytuacyjnego mikrokosmosu, jednak może też swą chaotycznością, skupianiem uwagi na pozbawionych znaczenia detalach nawiązywać do najbardziej zagadkowej powieści Gombrowicza – do *Kosmosu*. Według samego Gombrowicza, *Kosmos* jest powieścią, która stwarza rzeczywistość i sama ją i siebie napędza. Podobnie jest w Różewiczowskim *mini kosmosie*, gdzie siłą sprawczą jest niepohamowana skłonność redaktorki do bełkotu, jej logorea. Warto zwrócić uwagę na fakt, iż nie tylko zachowania językowe są tu znaczące, ale i te niewerbalne, pokazujące stosunek bohaterki lirycznej do siebie, sytuacji i interlokutora:

pani redaktorka w
mini zakłada nogę na nogę
(szkoda że nie na szyję)
odrzuca włosy (bez łupieżu)
maksimi obciąża
układa nie-zdecydowanie
kolano przy kolanie
stopę przy stopie
jak przystoi
dobrze ułożonej „feministce”
i zaczyna mówić

„gratuluje panom
to jest super!
że właśnie panowie
polscy astronomowie
nie tylko Engel i Boniek
i Kopernik
to jest bomba!
czy pan profesor chciał coś
powiedzieć... ja cie piernicze...
że ten układ kulisty

ma piętnaście miliardów
gwiazd przepraszam
kulistych monad
czy mogę spytać kto pierwszy
z panów wpadł na ten pomysł”
Astronom
z brodą otwiera usta
aby coś rzec o czarnej dziurze
ale „moderatorka” nie dopuszcza go (do głosu)
jest to naprawdę fajny pomysł
aż mi ciarki chodzą po nogach
jak Telimienie w Panu Tadeuszu
mówi pan profesor że to Amerykanin
czym to pan tłumaczy
że wśród astronomów tak mało
pań
a tak dużo amerykańców...

W, s. 96–97

Nonszalancja, z jaką zachowuje się dziennikarka, groteskowa kokieteria, narcyzm, chroniczne myślenie o tym, jak oceniają ją odbiorcy, sprawiają, że rozmówca-astronom nie liczy się niemal wcale, redaktorka zaś ma okazję do odegrania swego, głównie monologicznego, *show*. Kolokwializmy, wulgaryzmy, brak znajomości Grice’owych maksym konwersacyjnych, używanie słów-wytrychów („maksi”, „mini”, „super”), egocentryzm i sztuczność to cechy konstytuujące medialny język i medialną osobowość. Karykaturalne zestawienie *Pana Tadeusza*, Kopernika wraz z piłkarzami przywołuje skojarzenia z innymi tekstami Różewicza, w których w typowym dla ponowoczesności gąszczu hasłowo wymienianych „kultowych” tytułów, postaci, nazw, zdarzeń jednostka czuje się niczym mędrzec, podczas gdy w rzeczywistości demaskuje swą głupotę i ograniczenie; wystarczy przywołać tu takie wiersze jak: *Regression in die Ursuppe*, *budowanie wieży Bubel*, *hiobowe wieści z wszystkich frontów* lub dotyczący problemu popularności i uznania uzyskiwanych w świecie „kultury” dzięki lansowanym w mediach „nagrodom”, trójczłonowy poemat *Credo*:

grosik dla powieścio-pisarza
grosik dla poety męczennika
błazna śpiewającego
w ognistym piecu cenzury
trzy grosiki od bogini zwycięstwa
od petrarki od herdera
od goethego i büchnera
dla kundelka i Homera
trzy oscary dla King-Konga
miliard dla hary potera
[...]

Producenci śmierci popromiennej
chemicznej i biologicznej
producenci strachu
Sponsorzy kultury wysokiej
z niskiej półki
wrzucają do cylindra
albo dają „w łapę” (podaj łapę)
„ulubieńcom bogów” co to
nie chcą umrzeć młodo
twórcom kultury i nauki
męczennikom sztuki
wciskają na głowę laury

wciskają nagrody misskom
matronom panienkom statystkom
burdel-mamom kurwenaliom
jak mawiał Witkacy
wciskają za podwiązkę do majtek
między cycki w szparkę
w zęby między wargi
nagrody nagrody nagrody oscary ekrany
rozdziawiają ludzie prości gęby
ogłosili w Nowym Jorku
dzień King-Konga
dzień poezji dzień molestowania
wysali z nas duszę rozum
przez cały rok okrągły
obowiązuje strój karnawałowy

KKWW, s. 84–85

Zygmunt Bauman napisał kiedyś, że: „Fragmentacja, epizodyczność i wieloznaczność życia mają swoje strony przyjemne: przynoszą one być może mylące, ale błogie poczucie wolności i nieskrępowania”²¹. Bohaterki *budowania wieży Bubel* i *mini kosmosu* w swej nieświadomości, błogości tej ulegają. Chaotyczne poznawanie kultury, zdawkowy, bo na pozór tylko dialogiczny charakter rozmowy, wypowiedzenia niepowiązane z sobą, fragmentaryczne, nieuporządkowane rozbijają spójność działania redaktorki i ukazują całą miatkość jej osobowości. Ciągłe wspomnianie o pieniądzach czy raczej „pieniążkach” ukazuje wartości tkwiące u źródła jej światopoglądu:

jednym słowem panie profesorze
chodzi o pieniążki pieniążki
po drugiej stronie czarnej dziury
też chodzi o pieniążki

W, s. 99

Pieniądze będące *sui generis* monoideą człowieka od momentu, kiedy je wynaleziono, w ponowoczesnej rozmowie o gwiazdach, odkryciach, astronomii są tematem obowiązkowym, zresztą tak jak i seks:

pan mnie przeraża panie
profesorze jestem kobietą
czy astronom ma na sprawy
seksu
spojrzenie astronomiczne
czy też
jest zwykłym maczo
co lubi te rzeczy
życzę panu gwiazdki z nieba
pa pa

W, s. 99

²¹ Z. BAUMAN: *Ponowoczesne wzory osobowe*. W: IDEM: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Tłum. J. BAUMAN, J. TOKARSKA-BAKIR. Warszawa 1994, s. 38.

Wspomniane przez cytowanego na początku Kornhausera zinfantylnienie języka oficjalnego, brak taktu, smaku, klasy, poufałość („pa pa”), prymitywne konstrukcje składniowe, uproszczenia i skróty myślowe, brak rozpoznania wagi przedstawianych wydarzeń²², odzieranie rozmówcy – czy w ogóle drugiego człowieka – z powagi i godności to, według Różewicza, cechy języka i funkcjonowania nie tylko telewizji, ale i radia.

Różewicz porusza też problem niezdolności językowo i moralnie ułomnych przedstawicieli „kultury medialnej” do wzięcia odpowiedzialności za swoje życie i czyny, a – co gorsza – również za kształtowanie dziecięcej psychiki. Relacje i charakter komunikowania się w ponowoczesnej rodzinie obrazuje m.in. *rozmowa ojca z synem o zabijaniu czasu*, gdzie ojciec boi się interakcji z własnym dzieckiem:

Wypij ptasie mleczko
ze skrzydełkami i daj mi

²² W kontekście nadawania szczególnego znaczenia zdarzeniom nieistotnym, odbierania go tym ważnym, szukania sensacji i samonapędzającego się medialnego jazgotu przez wyrywanie pojęć z pierwotnego rejestru językowego i szafowania językiem nacechowanym stylistycznie, zwłaszcza emocjonalnie, nie zawsze przystającym do prezentowanych treści, warto zacytować fragment wiersza *hiobowe wieści z wszystkich frontów*: „zagłada w sieci / miliony komputerów zarażonych / wirusem Mydoom // Requiem dla organów / Tajemnicza zaraza // Światowa Organizacja Zdrowia (WHO) / od dawna się obawiała / że wirus ptasiej grypy / zacznie się mutować / z wirusem Mydoom // Tajemnicza zaraza uśmierca / historyczne organy / w kościołach całej Europy / wirus nie jest sam // szumi mi w uszach / szum informacyjny był / tak wielki / że przegapiłem »dzień pokoju« / i hiobowe wieści z frontu / żołnierze wyborowej jednostki WP / bawili się nabitą bronią / no i jeden drugiemu wystrzelił / przypadkiem dwa razy w głowę / [...] / ledwo przeczytałem komunikat / że zamiast karpia po polsku (żydowsku) / nasi chłopcy dostaną śledzia w Babilonie / po komandorsku – ponieważ / karp psuje się od głowy / ledwo łyż wytarłem ze wzruszenia / a tu znów złe wieści z frontu / nasz chłopiec ze specjalnej brygady / przestrzelił sobie palec u nogi / (niestety ministerstwo obrony narodowej / nie podało czy chodzi o nogę lewą czy prawą)”. T. RÓŻEWICZ: *hiobowe wieści z wszystkich frontów*; KKWW, s. 67–68.

wreszcie spokój! Czy nie widzisz
że jestem zabiegany i nie mam
czasu żeby przeczytać choć
jedną książkę Mendozy
jesteś dzieckiem niechcianym

W, s. 83

W *Walentynekach* (poemacie z końca XX wieku) pustostowie i patologia zestawione jeszcze z morderstwem własnego dziecka pokazują także tematyczny wir, w jaki wpada się, słuchając serwisów informacyjnych. Zróżnicowanie wiadomości podawanych słuchaczom ma związek z koncepcją *infotainment*, czyli skrzyżowania informacji z rozrywką. Podstawowymi założeniami tej koncepcji nie są zasady wyłożone w *Karcie etycznej mediów polskich*²³, lecz dążenie do ewokowania w widzu silnych emocji: lęku, gniewu, agresji, irytacji, przyjemności, często kosztem wiarygodności i kompletności prezentowanych relacji. Co ważne, według Kazimierza Krzysztofka: „Humanisci biją na alarm, że globalna komercjalizacja *infotainment*, nazywanej »kulturą bez pamięci« zniszczy kultury narodowe i tożsamość ludów oraz zakłóci międzypokoleniowy przekaz kanonu kultury, czyli trwanie tożsamości”²⁴. Różewicz historiozof traktujący o medialnych zjawiskach z drwiną, ironią, czasem sarkazmem, boi się wpływu mediów na ujednolicenie sposobów myślenia, ogłupienie obrazami (jak w cytowanym już fragmencie *Credo*: „wyssali z nas duszę rozum / przez cały rok okrążyły / obowiązuje strój karnawałowy”). Dostrzega zagrożenie również w zapominaniu o wadze słowa i randze własnego języka. Pisząc o ponowoczesności, z goryczą mówi o bezradności 80-lątka ginącego w „dziwnej zupie”

²³ Mowa o zasadach: prawdy, obiektywizmu, oddzielania informacji od komentarza, uczciwości, szacunku i tolerancji, pierwszeństwa dobra odbiorcy, wolności i odpowiedzialności. Zob. T. GOBAN-KLAS: *Media i komunikowanie masowe...*, s. 183.

²⁴ K. KRZYSZTOFEK: *Infotainment. Dziennikarstwo w świecie przemysłów informacyjnych*. Warszawa 1997. Cyt. za: *Dziennikarstwo i świat...*, s. 235.

rzeczywistości zwiastującej nadejście regresu do uwłaczającej fazy analnej²⁵:

w ciągu 80 lat
zauważyłem że wszystko
zamienia się w dziwną zupę
– ale zupę śmierci nie życia
tonę w tej zupie śmierci
wołam po angielsku
help me help me
(po polsku nikt już nie rozumie)
Regression in die Ursuppe; SzS, s. 16

Nikt, a zatem nie tylko dziennikarz, redaktorka czy spikerka, ale i widz, czytelnik i słuchacz. W końcu to dla odbiorcy powstały i do nich muszą się dostosować dziennikarze tzw. *readability formulas* – formuły zrozumiałości, w Polsce analizowane przez Walerego Pisarka, określające dopuszczalną liczbę „trudnych” słów w zdaniu, w kolumnie, na stronie. Słów „trudnych”, czyli obcych, długich terminów. To samo dotyczy liczby „trudnych” zdań – czytelnik nie może przecieć „męczyć się” zbyt długo lekturą zdań wielokrotnie złożonych²⁶. Z jednej strony dbałość o komunikatywność, o jasność i spójność wywodu jest chwalebna i godna uznania, z drugiej zaś zbyt uproszczenia mogą stać się jedynie sposobem zwabienia również tych niewybrednych językowo odbiorców i obniżyć tym samym poziom językowy całości przekazu.

W poemacie *zawsze fragment* ignorancją wykazuje się nie dziennikarz, a przedstawicielki „pokolenia esemesów”, *screeny generation*, a więc „pokolenia ekranowego”, posiadaczki osobowości zmediatyzowanej czy – jak wołał Rifkin – proteuszowej²⁷. Sytuacja liryczna jak zawsze osadzona jest w konkretnej rzeczywistości. Podmiot liryczny dostrzega wycinek ponowoczesnego świata: Statuę Wolności i jed-

²⁵ Zob. szkic: Różewicz w roli krytyka. *Poetycka historiozofia ponowoczesności* w niniejszym tomie.

²⁶ T. GOBAN-KLAS: *Media i komunikowanie masowe...*, s. 191.

²⁷ Wszystkie określenia podają za: ibidem, s. 299.

nocześnie przypomina sobie swój pobyt w Stanach Zjednoczonych. Wybór Statuy Wolności – symbolu idei przyświecających społeczeństwu amerykańskiemu, daru narodu francuskiego dla amerykańskiego, pomnika odsłoniętego w 1886 roku w związku z kolejnym jubileuszem odzyskania przez Amerykanów niepodległości – odgrywa tu rolę niebagatelną, zwłaszcza że puentą rozważań okazuje się właśnie rozmowa dziennikarza radiowego z młodymi Amerykanami, które zupełnie nie zdają sobie sprawy z tego, czym jest Statua, dlaczego powstała i czemu zawdzięczają kształt państwa, w którym żyją:

usłyszałem też od reportera (Głosu Ameryki)
że każdy człowiek ma prawo do wolności
i szczęścia
a zaczęło się to wszystko
[...] od bostońskiej herbatki
w Statui reporter rozmawiał
z dziewczętami
ale jedna nie wiedziała
jakie to święto
a druga się śmiała od rzeczy
tylko reporter wiedział
że Koloniści
219 lat temu 4 lipca
wrzucili cały ładunek herbaty
do wody
i tak to się zaczęło
panienki łykały sztuczne ognie
i krztusiły się „od śmiechu”²⁸

Różewicz z właściwą sobie ironią ocenił owe „panienki” „łykały sztuczne ognie / i krztusiły się »od śmiechu«”, która łączy w sobie i element zabawy, i – ujawniając czarny humor poety – odkrywa odmienne sensy bycia wolnym w ponowoczesnym, wolnym państwie. Czasownik niedokonany „łykać” wywołuje konotacje z bezustannym pochłanianiem, ognie sztuczne oznaczają wtórnie rozpaloną fałszywą radość

²⁸ T. RÓŻEWICZ: *zawsze fragment*. W: IDEM: *zawsze fragment...*, s. 41.

(fałszywą, bo sztuczną i zupełnie nieświadomą) z bycia wolnym (tu: nieświadomym, a więc o wolności ograniczonej). Łykać ogień i krztusić się jednocześnie to już zapowiedź stanu dla człowieka niebezpiecznego. Sam śmiech znaczy tu tyle co śmieszność, żaloszność sytuacji krztuszących się. Wolność ponowoczesna jest zatem powodem zagubienia („druga się śmiała od rzeczy”), frustracji, a nawet traumy. Przeszłość zaś, mimo ostrzeżeń filozofów (np. Heideggera) i poetów, nie stanowi żadnej wskazówki dla ponowoczesnego Anonima infoholika, który jej po prostu nie zna, jest „rurą kanalizacyjną” – gładko łyka wiadomości, nie „trawiać” ich i nie zastanawiając się wcale nad ich sensem.

Powstały na bazie owych interpretacji obraz Różewicza, krytykującego wciąż poziom ponowoczesnej kultury, ponowoczesnych mediów, ich języka oraz ponowoczesnej mentalności, mimo że spójny i przekonujący, kryje w sobie drugie dno. Zastanawia bowiem fakt, iż „poeta emeritus”, wieczny moralista, mentor, tworzący od ponad 65 lat cieszy się tak wielkim uznaniem i poczytnością w świecie kulturowej poppapki. Status „mistrza postmodernizmu” jest przyznawany pisarzowi o tyle, o ile jest on obecny w obiegu kulturowym, o ile wykazuje się aktywnością, o ile występuje w mediach. Mimo deklaracji zagubienia w świecie „maup i chatów”, w świecie końca historii i schyłku moralności Różewicz doskonale wie, w jaki sposób zatrzymać przy sobie wiernych wielbicieli i jak pozyskać nowych. Organizowane od lat spotkania autorskie i jubileusze, działalność literacka zakrojona na ogromną skalę: prozatorska, dramaturgiczna i – najczęściej praktykowana obecnie przez poetę – aktywność poetycka, udział w konferencjach poświęconych problematyce jego twórczości organizowanych przez polskie uczelnie, częste publikowanie tomików, zbiorów tekstów różnego rodzaju (listów, przemówień, zapisków), a także stała obecność w prasie decydują o tym, że Różewicza się zna, mówi się o nim, a czasem nawet „mówi się nim”, jego językiem. Kupuje się atrakcyjnie wydane tomiki, często przyciągające wzrok: a to reprodukcją któregoś z współczesnych malarzy (np. Jerzego Nowosielskiego, zmarłego

niedawno przyjaciela poety), a to zatrważającym zdjęciem nożyka i zamordowanej na śniegu, nagiej Żydówki, to znów obcojęzycznym podtytułem. Czytając wiersze, wie się o tym, że poeta brał udział:

w październiku roku 2000
[...] na targach Książki we Frankfurcie

A tam:

pięciuset poetów (płci obojga)
czytało swoje wiersze
ja ja lesen macht schön
(schreiben macht häßlich)
ale największy sukces odniósł
Borys Jelcyn ze swoim bestsellerem
szampanem wódką i kawiozem

Tajemnica wiersza; SzS, s. 48

Publikowane w „Odrze” czy „Śląsku” wiersze zapewne nie trafiają do zbyt wielu odbiorców, więc, jak można przeczytać w poczytniejszej „Polityce”: „Wybitny poeta Tadeusz Różewicz zgodził się publikować na naszych łamach swoje nowe wiersze”²⁹. Tak właśnie, przewrotnie, zaszczycając mass media swym słowem, umacnia się swój wizerunek – zaznacza się swą obecność w pejzażu polskiej kultury, w dużym stopniu kreowanym przez media i podlegającym ich wartościowaniu.

Różewicz zatem umiejętnie kokietuje media i czytelników. Jest otwarty na język żywy, używany tu i teraz, ponieważ – choćby mu się nawet nie podobał – ten sprawi, że ponowoczesny *everyman* sięgnie po tomik i zrozumie przynajmniej literalne znaczenie wierszy. Podejmuje chwyt podpatrzone w mediach, bawi się ich językiem, skandalizuje, wprowadza wulgaryzmy, pisze o siostrach syjamskich, prezydencie Clintonie, jego żonie, kochance, córce, Harrym Potterze, Czesławie Miłoszu, o dzieciach pod Łodzią,

²⁹ Zob. np. „Polityka” 2005, nr 49, s. 69.

zamkniętych szczelnie w beczce z kiszoną kapustą, o wiesiołku, espumisanie i o tym, jak goni go Nike.

Jednocześnie jednak mistrz Różewicz w śmietniku popkultury potrafi mówić o wciąż aktualnych, podstawowych, choć coraz bardziej „elitarnych” wartościach i na nowo rozbudzać ciekawość tego, co metafizyczne i tajemnicze, zwłaszcza że w rozmowie ponowoczesnego ojca z synem coraz częściej okazuje się, iż:

[...] światło bramki
zastąpiło światło wiekuiste.
W, s. 82

Różewicz, sięgając po sposoby „popmówienia”, przyjmuje ich istnienie, ale bez wątpienia traktuje je instrumentalnie i wykorzystuje w ukazywaniu wziętego pod lupę ironisty obrazu ponowoczesnej świadomości. Dla Różewicza od samego początku najważniejsza bowiem była prawda. Tadeusz Różewicz wie, że – by jego teksty były wartościowe, a jednocześnie też czytane, o co tak gorąco apelował np. w listopadzie 2004 roku podczas konferencji na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach – trzeba mieć strategię złotego środka; strategię nie tylko utrzymania się na powierzchni kulturowej popzupy, ale unoszenia się ponad nią, spojrzenia na nią z góry, bez ryzyka zachłyśnięcia się bylejąkością ogółu. I jak widać – jego strategia nie zawodzi.

Różewicz w roli krytyka

Poetycka historiozofia ponowoczesności

Neoawangardowe początki artystycznej drogi Różewicza, charakterystyczna i oryginalna poetyka, przewrotne przypomnienie przez poetę słów Theodora Adorno – „filozofa rozpaczliwej bezradności”¹, jakoby sztuki (a zatem również poezji) po Oświećcieniu tworzyć już nie można oraz głoszenie tezy o śmierci sztuki sprawiły, że Różewicza traktowano jako jednego z najważniejszych i jednocześnie najciekawszych innowatorów próbujących odnaleźć się w polskiej rzeczywistości powojennej. II wojna światowa stanowiła dla Różewicza niewątpliwie jeden z przełomowych punktów w historii światowej cywilizacji, których waga wiązała się z koniecznością zrewidowania dotychczasowych formuł człowieczeństwa i wskazania nowych granic socjohistorycznego (roz)poznania.

Różewicz jako pierwszy (bądź jeden z pierwszych) tak ekspresywnie dotknął tajemnicy śmierci – opisał, jak człowiek potrafi zdeprecjonować wartość ludzkiego życia, wykreować śmierć wyzuta z człowieczeństwa², śmierć bydlęcą, byle jaką, anonimową. Kwestia powrotu do „normalnego” życia po światowym ludobójstwie dla przedstawicieli

¹ Określenie Leszka Kołakowskiego. Zob. M. KISIEL: *Poeta „punktu zero”*. Tadeusz Różewicz wobec „cezury oświećcimskiej”. W: IDEM: *Pamięć, biografia, słowo. Szkice o poetach dwóch generacji*. Katowice 2000, s. 50.

² Zob. ibidem, s. 131.

pokolenia zarażonego śmiercią³, które dojrzało rozdźwięk nie do pokonania między czysto abstrakcyjnym, wydumanym światem wartości etycznych i estetycznych oraz okupacyjną, okrutną i nieludzką codziennością, była jedną z najistotniejszych (dotyczyła bowiem każdego z osobna) i najtrudniejszych (bo nie można było pozwolić sobie i innym na zapomnienie tego, co się stało). Różewicz właściwie już od punktu zerowego, a zatem od początku istnienia nowego, powojennego „porządku” dostrzegał nieuchronny kres tradycyjnego pojmowania sztuki i dążył do odkrycia takiego poetyckiego ujęcia formalnego, które pozwoliłoby mu na pokazanie nowego obrazu rzeczywistości – obrazu świata po katastrofie. Wtedy właśnie pojawiła się koncepcja poezji „nowej” i „prawdziwej”, opartej na kilku podstawowych pojęciach, wśród których najistotniejszymi są etyka, historia i prawda:

Ideę wstecz, do roku 1945. [...] Odwracałem się z lekceważeniem od źródeł estetycznych. Źródłem twórczości może być tylko etyka. Ale i jedno i drugie źródło wyszło: „umył w nich ręce morderca”. Próbowałem więc odbudować to, co mi się wydawało dla życia i dla poezji najważniejsze. Etykę. A że od czasów młodości politykę łączyłem z etyką, a nie z estetyką... moja twórczość miała zabarwienie polityczne, a polityczne znaczyło dla mnie społecznie postępowe. [...] Dla mnie twórczość poetycka to było działanie, a nie pisanie ładnych wierszy. Nie wiersze, ale fakty⁴.

Jest to deklaracja szalenie istotna, bo rzutująca na wszystkie utwory Różewicza – od liryków po dramaty, od tekstów z lat 40. po pierwszą dekadę XXI wieku. Nie tylko pozwala ona uznać, iż sam Różewicz umieszcza swe teksty w nurcie literatury społecznie zaangażowanej, ale również motywuje wybór problematyki – niezmienny od 1947 roku i sygnali-

³ K. WYKA: *Zarażeni śmiercią*. W: IDEM: *Pogranicze powieści*. Warszawa 1989, s. 351–354.

⁴ T. RÓŻEWICZ: *Do źródeł*. W: IDEM: *Proza*. T. 2. Kraków 1990, s. 110–113.

zuje sposób pojmowania istoty twórczości poetyckiej po II wojnie światowej. Poeci bowiem mają, według Różewicza, bardzo odpowiedzialne społecznie zadanie:

Nie zostawiajmy ludzi
sam na sam z ich pustką

Jesteśmy odpowiedzialni
za kształt każdego człowieka

Jeśli zapomnimy o tym
nasza poezja
będzie godną pogardy
gadaniną⁵.

By nie ulec pokusie „czczej gadaniny”, Różewicz przyjął – opisaną już w pierwszym szkicu – poetycką, bliską Przybosiowym zasadom języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej, taktykę maksymalnej zwięzłości i celowości. Wpływ poetów awangardowych (i nie tylko) dwudziestolecia międzywojennego na sztukę poetycką Różewicza jest niepodważalny, jednakże – w przypadku poetów takich jak Zbigniew Herbert czy właśnie Różewicz – wydaje się, że to doświadczenia biograficzne w większym stopniu od tych lekturowych przyczyniły się do uformowania światopoglądu twórców⁶.

Od wydania *Niepokoju* minęło sześćdziesiąt pięć lat, a jednak w każdej analizie tekstów poety znaleźć można wzmiankę o jego pierwszym powojennym tomiku, w którym po raz pierwszy zastosował własną, nowatorską formułę twórczą, pozwalającą mu lapidarnie i dobitnie demaskować ludzką naturę – formułę na tyle pojemną, że jest ona konsekwentnie wykorzystywana przez poetę do dziś. Różewicz poeta-świadek o wojennym kataklizmie pamięta i do

⁵ IDEM: w związku z pewnym wydarzeniem. W: IDEM: *Poezja*. T. 1. Warszawa 1988, s. 272.

⁶ Zob. A. LEGEŻYŃSKA: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 129.

dziś patrzy na dokonania kulturowe, cywilizacyjne, zachowania interpersonalne, światopoglądy, idee przez pryzmat pamięci o Holokauście i towarzyszącym mu „zbydlęceniu” człowieka, upodrzedzeniu go, zreifikowaniu i odebraniu tego, co jest czynnikiem konstytuującym jego byt w ogóle, czyli indywidualnej tożsamości. Problematyka tomików „rozliczeniowych”, publikowanych w drugiej połowie lat 90. i w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku⁷, ulega zmianie o tyle, że wraz z wiekową ewolucją poety, ewoluuje charakter podmiotu mówiącego w wierszach, będących często ostrą, surową reakcją na kształt ponowoczesnej rzeczywistości. Podmiot liryczny Różewicza mentora, wielkiego moralisty i doświadczonego humanisty posługuje się coraz częściej drwiną, ironią, sarkazmem; staje się gorzki. I tak podsumowuje wiek XX: wiek katastrof, śmierci, utraconych nadziei, wiek finiszujący ponowoczesnością, oraz czas przełomu wieków: niebezpieczny, zmediatyzowany, rozedrgany, kulturowo chwiejny.

Jak przewidują politologowie i futurologowie: „Demokratyczne i w zasadzie egalitarne społeczeństwo miejskie połowy XX wieku odchodzi w przeszłość. Wiek XXI będzie stuleciem nierówności, rodzącej z czasem protest, nienawiść i bunt”⁸. W postscriptum dopisanym do wiersza *zawsze fragment* Różewicz wyraża zaniepokojenie nasilającymi się od lat 90. tendencjami folgowania swemu strachowi przez przyjęcie poglądów skrajnych i zachowania fanatyczne, a więc przez usilne poszukiwanie punktu oparcia w niepotrafiącym go zapewnić „państwie wolności”:

a więc minęło 17 lat
i jakiś „fundamentalista”
przygarnięty na łono Ameryki
korzystając „z prawa do wolności

⁷ Do takich zaliczyć można tomiki: *Matka odchodzi* (1999), *nożyk profesora* (2001), *szara strefa* (2002), *Wyjście* (2004), *Kup kota w worku* (*work in progress*) (2008).

⁸ Pogląd B. Jałowieckiego. Cyt. za: *Niepokojuca współczesność*. Red. A. MISZAŁSKA, K. KOWALEWICZ. Łódź 2001, s. 99.

i szczęścia” wysadzić chciał w powietrze
World Trade Center
może nie smakowała mu kawa
więc (sobie) pomyślał
w imię boga sprawiedliwego
wysadzę ten drapacz chmur
do nieba
razem z tysiącem ludzi

Co więcej, Różewicz trafnie odgaduje psychospołeczną motywację zamachowca, bowiem dodaje:

jest to człowiek (zapewne)
„głęboko wierzący”
a nie jakiś tam sceptyk
racjonalista ateista

Sam wielokrotnie oskarżany o ateizm, nihilizm, cynizm Różewicz zdaje sobie doskonale sprawę z tego, iż wiara cicha, prywatna, niewykrzyczana, schowana w zamkniętej sferze intymności, w samotności ewoluująca przez głęboką refleksję o słuszności obowiązujących dogmatów, jest o wiele bardziej „ludzka” od niebezpiecznego dla świata – zwłaszcza dziś – fanatyzmu, usprawiedliwiania kolejnych mordów religijnymi przesłankami.

Walentyńki (poemat z końca XX wieku) dopełnia obrazu człowieka ponowoczesnego: rzeczywistość, w której się obraca, sprowadzona zostaje do sfer zaspokajania prymitywnych potrzeb, on zaś swym zachowaniem sankcjonuje proces desakralizacji i upadku wartości, pozwalających kiedyś odnaleźć korzenie w – zapomnianej dziś – płaszczyźnie moralności. Zdegradowaniu uległ również sam sposób mówienia o uczuciach, związkach międzyludzkich, a więc o sferze, w której dojrzały Różewicz dostrzega jedyne miejsce dla przejawu boskości w ludzkiej egzystencji⁹. Pod-

⁹ Mowa o fragmencie wiersza *czego byłoby żal* z tomiku *zawsze fragment. recycling*: „czego byłoby żal // ciszy między naszymi twarzami / i słów które nie zostały / wypowiedziane / bo to co boskie / między ludzkimi istotami / ciągle poszukuje / swojego wyrazu”. (s. 63). Różewicz

miot liryczny rangę języka ponowoczesnych mediów przyrównuje do zinfantylniałego bełkotu, do – nie obrażając Tuwima – swoistego, uproszczonego „ptasiego radia dla idiotów”:

w dniu Świętego Walentego
roku pańskiego 1994
słuchałem ćwierkania
pani redaktorki „radia bzdet”

z czarnej skrzynki
promieniował ciepły głos
cip cip cip cipki
[...]
życzymy wszystkiego naj naj naj
wszystkim zakochanym
bo to dzisiaj ich święto
cip cip cip
[...]
Amerykanie kupują Amerykankom
[...]
wszystko w kształcie
czerwonego serduszka
epidemia „ejds” sprawiła
że obyczajem stało się
wręczanie zakochanym prezerwatyw
ozdobionych serduszkami
[...]
21-letni chłopak (w kształcie serduszka?)
zamordował czteroletniego synka
na pytanie dlaczego to zrobił
młody ojciec odpowiedział
„tak długo i głośno płakał
aż mnie zdenerwował”
jego 16-letnia żona
powiedziała płacząc

zatem przyznał, że boskość dotyka jednak ludzkiej egzystencji, że sankcjonuje jej duchowy, głębszy wymiar. A. LEGEŻYŃSKA w *Geście pożegnania...* dopatruje się tu odnalezienia przez Różewicza zagubionego w toku historii mitycznego centrum z wiersza *Spadanie*.

„wiem, że źle zrobił
ale ja go kocham”¹⁰

Zupełna relatywizacja wartości prowadzi do absurdu, zło przemieszane z dobrem, miłość z niczym nieuzasadnioną nienawiścią, patologie codzienności – związek opisany w wierszu to coraz powszechniejsze „pseudomałżeństwa”, w których obie, dziecinne jeszcze strony nie są w stanie poradzić sobie z odpowiedzialnością, obowiązkami i wymogami, jakie nakłada na nie kapitalistyczny, oparty na „demokracji i wolności” świat – wszystko to kształtuje ponowoczesną percepcję siebie i kultury. Taka właśnie jednostka – targana uczuciem bezcelowości i beznadziei, bez pomysłu na rozwiązanie problemów własnych, osobistych, o kwestiach społecznych, politycznych czy kulturowych nawet już nie wspominając, ma wpływ na kształt ponowoczesnego świata. Sterowana przez cynicznych polityków egoistów, co Różewicz przekonująco opisał w analizowanym już wierszu z *ust do ust*¹¹, ginie bombardowana bodźcami popkultury i z łatwością ulega wszelkim manipulacjom populistów, demagogów, propagandzie religijnej, politycznej – jakiegokolwiek. Jeśli w demagogiczno-manipulacyjny schemat władzy wpisze się zuchwałe wykorzystanie Nietzscheańskiej filozofii nadczłowieka w ideologii nazistowskiej (i ogólnie faszystowskiej) oraz jej konsekwencje w polityce wewnętrznej i zewnętrznej Führera, w pełni zrozumiały staje się obsesyjny powrót poety do problematyki Holocaustu i jego ogromny niepokój, który odczuwa, ponieważ, jak pisał w poemacie *recycling*:

coraz częściej czyta się o tym
w postnazistowskich niemieckich gazetach
w gazetach amerykańskich
w polskojęzycznych

¹⁰ T. RÓŻEWICZ: *Walentynki (poemat z końca XX wieku)*; ZFR, s. 41–42.

¹¹ Zob. szkic: „Czerpię z morza mowy / przelewam sto razy / z próżnego w puste”. Różewicz i język mediów w niniejszej książce.

gazetach „narodowych”
czyta się przedruki z obcojęzycznych
gazet że Holocaustu nie było.

Dla poety, który całą swą twórczością chciał pokazać światu prawdę Holocaustu, prawdę koszmarnych ludobójstw II wojny światowej, wiadomości tego typu to potwarz dla ludzkości i reakcja najgorsza z możliwych, bowiem – jak wynika z przywołanych przez Różewicza słów Kazimierza Wyki:

„Formy, jakimi Niemcy zlikwidowali Żydów,
spadają na ich sumienie.
Reakcja na te formy
spada jednak na nasze sumienie.
Złoty ząb wydarty trupowi
zawsze będzie krwawił,
choćby już nikt nie pamiętał
jego pochodzenia [...]”¹²

W pełnej ironii (a także autoironii), wykorzystującej grę frazeologizmami i przysłowiami II część *recyclingu* pt. *Złoto*, podmiot autorski ujawnia zatrważającą hipokryzję mocarstw oraz ich przekłamaną hierarchię wartości. Na pozór obiektywny fragment tekstu oparty na wyliczeniu dat, danych liczbowych i nazw własnych jest do cna przesiąknięty goryczą. Gorycz ta, jak i wiedza „poety emeritusa” o właściwościach natury ludzkiego intelektu są powodem takiego właśnie mało „lirycznego” formułowania argumentów – podawanie faktów, niebezpośrednie wyrażanie osądów, ujawnianie szokujących statystyk wydają się ostatnimi argumentami przemawiającymi do człowieka ponowoczesnego. Okaleczony duchowo, nieświadomy swej roli i potencjału w świecie, posiadający sferę emocjonalną, której rozwój zakończył się na poziomie emocji najbardziej prymitywnych, nie jest w stanie zaakceptować koncepcji filozoficznie czy antropologicznie wyszukanych. Między innymi dlatego właśnie Różewicz od samego początku pisarskiej działalności nie stronił

¹² T. RÓŻEWICZ: *recycling*; ZFR, s. 100.

od konkrety – w nim bowiem znajduje usankcjonowanie istnienia w rzeczywistości pozajęzykowej. Człowiek przełomu wieków przyjmuje pozycję wycofania. Niepewnie czuje się, podejmując interakcje z innymi, niechętnie poddaje się autorefleksji, wobec czego najchętniej unika i jednych, i drugich. Czuje się pusty, boi się pamiętać o przeszłości i tym samym wpisuje się w kolejną fazę cywilizacji europejskiej i w ogóle światowej – fazę *Regression in die Ursuppe*. Przeświadczenie poety o nieuchronności tej fazy wpływa na specyfikę zestawienia ponowoczesnego „tu i teraz” ze światem przedstawionym dzieł wybranych twórców: Staffa, Goethego i innych. W porównaniach tych współczesność jawi się jako faza pozbawiona smaku i respektowania zasad dyktowanych spychaną na dalszy plan etyką; wiąże się też z ewidentną degradacją sztuki, w tym literatury – słowo wszak wypierane jest przez obraz¹³ i tym samym samo w sobie traci wartość, skoro zaś słowa stają się bezwartościowe, nie zdumiewa fakt, że jedyne, do czego przyczynia się ponowoczesny *everyman*, to *budowanie wieży Babel*.

Bohaterka liryczna utworu o tym tytule jest rzetelną przedstawicielką społeczeństwa wyrosłego na podłożu bylejakości i nijakości „poppapki”, sztucznie zafascynowanego „kultowymi” powieściami, obrazami, postaciami:

przeczytała powieść „malowany ptasiek”
stwierdziła u siebie brak
ptaszka
przypomniała sobie tremo
spojrzała raz jeszcze
krytycznie i niemo
potem szukała w wannie
siebie i swej tożsamości
napiła się kafki z mlekiem
wezwała na pomoc potera
dosiadła pegaza
i tak uskrzydłona

¹³ Por. *Kres logocentryzmu i jego kulturowe konsekwencje*. Red. E. WINIECKA, M. LAREK. Poznań 2009.

zasiadła (na pupie)
do pisania powieści auto
biograficznej
„budowa wieży bubel”
patronował jej kundera
i myśli Harego potera
fruwające krowy Szagala
odwiedziła dalej lamę
polizała ulissesa
odkryła korzenie dziadka
została samotną matką
lecz pisała dalej szparko
SzS, s. 84

Znacząco, jak na konstrukcję tekstu Różewicza, długa strofa w trafny sposób opisuje wszystkie elementy kultury, które na przełomie wieków XX i XXI znać należało, by być – używając ponowoczesnej angielskiej odmiany pseudoznaczącej miazgi językowej – „trendy”. I tak – pojawi się tu „malowany ptasiek” – a więc symptomatyczne zestawienie popularnego Whartona i skandalizującego Kosińskiego, kafka z mlekiem – Kafka w wersji „soft”, Kundera obok Harry’ego Pottera czy w końcu pegaz, Ulisses, Szagal i „dalej lama” – sarkastycznie sprowadzone do nazwy zwierzęcia imię zwierzchnika kościoła buddyjskiego w Tybecie – Dalajlamy. Potwierdza się zatem teoria bezmyślnego pochłaniania przypadkowych (w doborze lektur choćby nie ma żadnej hierarchii, żadnych reguł) wytworów kultury – na przemian niskiej i wysokiej. Największym problemem człowieka ponowoczesnego jest jednak brak umiejętności selekcji i wyróżnienia tego, co rzeczywiście wartościowe. Czytanie bestsellerów, odwiedzanie rozreklamowanych wystaw (prezentowana w różnych miastach Polski w poprzedniej dekadzie wystawa Chagalla była świetnie przygotowana pod względem marketingowym) i oglądanie obrazów „w biegu”, czego nie rozumiał i nie akceptował wrażliwy na walory sztuk plastycznych Różewicz, dają bohaterce lirycznej złudzenie kulturowej ogłady, bycia znawczynią tego, co najważniejsze i rzeczniczką tego, co piękne.

Bodźcem do napisania powieści autobiograficznej staje się w jej przypadku permanentne autouwielbienie wyrosłe na bazie zewnętrznego samozachwyty, pobieżna lektura cudzych tekstów i przekonanie o ich dogłębnej znajomości, poszukiwanie prawdziwego „ja” i refleksja wywołana wspomnieniami o sobie samej. W drugiej połowie XX wieku doszło do potężnego boomu literatury autobiograficznej z bardzo wielu powodów, w Polsce choćby z powodu przypisywania dużej wagi podmiotowości i chęci przełamania powieściowych konwencji, dbania o autolegendę, chęci dania świadectwa czy – w poprzednim systemie politycznym – np. przez walkę z cenzurą. Różewicz jednak wiedząc, że wydawać w zasadzie może każdy – od żony kilkakrotnie pojawiającego się w tekstach Różewicza prezydenta Clintona po amatorów chcących „zaistnieć” i pokazać światu swą złudną „wyjątkowość”, dostrzega skutki czysto mechanicznego rozszerzenia kręgów pisarskich. Humorystycznie, niemniej jednak zjadliwie gani szerzący się w konsekwencji pojawienia się olbrzymiej ilości literatury bezwartościowej zwyczaj zwracania na siebie uwagi nie tekstem, a skandalizującym zachowaniem, którego poziom winien być dopasowany do gustów i wrażliwości poppubliczności: „została laureatką / sukces był duży / w piśmie wysoki słupek / pokazała / czarujący pół / dupek” (SzS, s. 85). Wszelkiego rodzaju konkursy literackie wielokrotnie były w dojrzałej fazie twórczej (wcześniej zresztą też, choć wtedy protest dotyczył raczej wchodzenia w różne układy środowiskowe i kręgi „wzajemnej adoracji”) przez Różewicza krytykowane lub wykpiwane, np. w tekście *Tajemnica wiersza*:

z Miłozsem czytałem wiersze
przed nami biegła Nike
[...]
Nike biegła za nami
z niezdrowymi wypiekami

SzS, s. 49

W tym samym wierszu powtarza się też – w ramach wspomnień o frankfurckich Targach Książki – przekona-

nie poety o tym, że sukces literatury ponowoczesnej polega na odpowiednim opakowaniu tekstu i szokującej prezentacji autora – kunszt, smak, warsztat pisarski nie mają tu tak naprawdę żadnego znaczenia, liczą się za to statystyki wydawców, poczytność czytań, a także „show”, happening, jaki z własnego tworzenia zdoła zrobić „ponowoczesny” pseudoartysta. W 2008 roku Różewicz, autoironicznie bawiąc się motywem poety jako medialnej atrakcji, dopowie:

czasem niepokoję się tym
że jestem taki zwyczajny
pisałem gdzieś kiedyś
o tym Nie martwię się ale zacynam
myśleć że chyba to nie jest
normalne kiedy „poeta” nie jest
„zjawiskiem”
już czas wykreować siebie
poetyckiego malowniczego szalonego
(trochę) schizofrenika trochę kochającego
inaczej bieda w tym że kocham „po bożemu”
że lubię piesze spacerzy że
jestem mężem jednej żony
według wskazań Pawła Apostoła

normalny poeta; KKWW, s. 92

Motyw nieprzystawalności aspiracji i modelu życia poety do reguł rządzących zmediatyzowanym światem szybkich przemian i kameleonowych celebrytów często powraca w utworach Różewicza. W wierszu *zawsze fragment* znajdujemy na przykład ironicznie nacechowane pytanie: „kto ma teraz czas / na pisanie wierszy”. Istota poezji (i – traktując ją symbolicznie – sztuki w ogóle) w pośpiechu umyka, rozpierzcha się, nic więc dziwnego, że zacierają się też kryteria jej wartościujące. Umiejętność świadomego wartościowania z kolei nierozzerwalnie wiąże się ze znajomością tradycji, konwencji i historii. Pamięć, znaczenie przeszłości, świadomość jej wpływu na teraźniejszość to zasadnicze problemy, o których znaczenie – czy to w kontekście autotematyzmu, czy to swej „poetyckiej historiozofii” – w świecie kulturowej

degrengolady i „autoparodii kultury” Różewicz bezustannie się upomina.

W *budowaniu wieży Bubel* znajdujemy motyw dominującego obecnie nikłego zrozumienia wagi i rangi historii oraz braku odpowiedzialności za czyny przywódców, równie „medialnych” jak artyści. Różewicz z dużą dozą ironii zdaje relację z finiszu pisania wielkiej powieści (anty)bohaterki lirycznej:

„Wieża Bubel” sięga nieba
więc ją może
kończyć trzeba – pomyślała –

bo się zrobi w niebie dziura

a może się jeszcze uda
wsadzić w dziurę kamasutrę
Hitlera i bramaputrę
Stalina i palec klintona
trzeba strzelić
z wielkiej rury!

SzS, s. 85

Z tragedii zrobić skandal, z błahostki – temat z pierwszych stron gazet, pisać dobitnie, ostro i bez zważania na granice estetyczne, moralne, etyczne – to były i są ambicje sporej części piszących pod koniec XX i na początku XXI wieku. Różewicz po mistrzowsku demaskuje pychę „pisarki”, która, widząc rozmiary swego *opus magnum*, postanawia je zakończyć zjawiskowo, jakby to, co pisze, miało rangę i znaczenie słów natchnionych. Bez składu i ładu, bez myśli przewodniej, ale za to pełna entuzjazmu pisze więc dalej, nie zważając na wtórność, płytkość i znikome znaczenie swych słów:

przysiada więc fałdów fałdek
pisze szparko pisze szparko
i wszystko wrzuca do worka
klonowanie geny priony
obowiązki matki żony
i „stażystki pantaloney”

wielki wybuch
małe wzdęcie
w internecie porno zdjęcie
pięcioraczki carskie cięcie
SzS, s. 85–86

Stażystka Lewinsky i prezydent Clinton – zgodnie z myśleniem autorki powieści, jak również zasad rządzących światem mediów – zostali pozbawieni jakichkolwiek praw do prywatności, ona sama jednak ekshibicjonistycznie decyduje się na ukazanie „nagiej prawdy” o sobie, z wykorzystaniem najnowszych technologii wspomagających autokreacyjne zabiegi. Autokreowanie się z kolei przywodzi na myśl tytułowy bubel, pozorną jakość i sztucznie wpompowane wartości. Uwagę zwraca także ostatnia strofa *budowania wieży Bubel*:

Mutter fleht: Sandra
bitte stell Dich!...moja
mama fukujama... nie
rozumie Nic

SzS, s. 86

Przywołane w tekście powieści błaganie Matki o to, by córka się „stawiała” lub „zgłosiła”, zostaje przez piszącą pominięte i zbagatelizowane. Być może „mamie fukujamie”, jak na umysł Fukuyamie pokrewny przystało, udałoby się wcześniej położyć kres podobnym bełkotliwym wywodom i obwieścić koniec – historii, człowieka..., wątek często przez Różewicza przywoływany i wykpiwany. Bowiem nawet w świadomości ponowoczesnej „pisarki” pojawia się myśl, że jedyne co istnieje, to „Nic”, niezrozumiałe już do końca, nawet przez „mamę fukujamę”. Obok historycznego miszmaszu i zagubienia jednostki w świecie pozbawionym określonych hierarchii, pozostaje więc jedynie równie nieokreślone „Nic” i upór, by dalej „pisać szparko i z zacięciem”, a tym samym otwierać przed sobą wejście do kolejnych faz percypowania rzeczywistości – faz regresu.

Różewiczowski wiersz *Regression in die Ursuppe* z *szarej strefy* to jedna z najbardziej surowych i gorzkich Różewiczowskich ocen rzeczywistości ponowoczesnej. Obejmuje

i pra-, i neorzeczywistość, a także w kilku strofach przedstawia historiozoficzną wizję powrotu do początków, ale nie tych sielskich i niewinnych, o których marzył choćby Rousseau, lecz tych przerażających, bezmyślnych, podszytych intuicyjną charakterystyką Hobbesa. Powstanie świata zostało tu ukazane jako reakcja bardziej chemiczno-biologiczna niż mistyczna. Życie powstałe w wyniku prostego równania: prazupa plus światło (przy udziale ciepła) nie bierze swego początku w bogu, najpierw bowiem – co znamienne – z zupy wyłaniają się drożdże i szympanse. Łacińska nazwa szympansa to *pan troglodytes*, co przywołuje skojarzenia zarówno z człowiekiem pierwotnym, jak również z jedną z diagnoz nowoczesnego społeczeństwa wykreowaną przez Wacława Nałkowskiego, Marię Komornicką i Cezarego Jellentę, w którym troglodyci – zezwierzęceni, zacofani obywatele – intelektualistom, „nerwowcom”, jak określał ich Nałkowski, odmawiali racji bytu. Drożdże z kolei – organizmy rozwijające się w ekspresowym tempie przez pączkowanie – powodują rozkład cukrów, czyli substancji niezbędnych do życia i są u Różewicza – jak można sądzić – istotne z dwóch powodów. W kilku wcześniejszych utworach, np. w sztuce *Przyrost naturalny* z 1968 roku oraz w wierszu *Zielona róża* z roku 1959 Różewicz ujawnia swoje zaniepokojenie niekontrolowaną rozrodczością i kurczeniem się przestrzeni, w jakiej ludzie muszą funkcjonować. Bezrefleksyjne rozmnażanie się i tworzenie kolejnego, troglodyckiego pokolenia sprzyja narastaniu nastrojów auto-destrukcyjnych i destrukcyjnych (wobec środowiska naturalnego), może potęgować bowiem „walkę o oddech”, o byt. Dopiero po drożdżach – czytamy w wierszu – wyłonił się z prazupy bóg – pisany małą literą, wprowadzony dopiero na końcu wersu i niesprawiający wrażenia postaci pierwszoplanowej. Nie został pozbawiony sił kreacji, więc ostatecznie stworzył człowieka, słońce, kotka, kleszcza, ale nie kierował się przy tym żadną hierarchią – kolejność tworzenia nie grała żadnej roli.

Wynika z tego, iż człowiek nie tylko nie stanowi ukończenia w łańcuchu bytów ewoluujących, lecz także –

według genezyjskiej historii Różewicza – nie jest najistotniejszym stworzeniem w ocenie samego „boga”. Podmiot liryczny, niejako wbrew temu, skupia swą uwagę na człowieku i przedstawia historię cywilizacji i kultury ludzkiej. Najbardziej fundamentalnymi osiągnięciami okazują się koło i *Faust*, wielkie dzieło Goethego, dotyczące odwiecznego ludzkiego pragnienia rozumowego ogarnięcia całości świata. Jednakże ludzka kreacja bynajmniej nie wiązała się wyłącznie z wartościowymi, niezbędnymi ideami, dziełami, przedmiotami. Wzmianka o wynalezieniu pieniądza od razu wyzwala w podmiocie autorskim skojarzenie z ponowoczesnością. I tak, wśród wpisanych w porządek współczesności przejawów starego i nowego znajdują się:

pączki tłusty czwartek
miłość platoniczna pedofilia
dzień poezji (sic!)
dzień reumatyka (sic!)
dzień chorego to dziś

SzS, s. 15

a zatem przypadkowo wybrane, w zasadzie niepowiązane z sobą elementy tradycyjnej i ponowoczesnej kultury i obyczajowości, tak samo zresztą przedstawione zostają dzieje świata:

zapomniałem że była
historia Cezar Hitler Mata Hari
Stalin kapitalizm komunizm
Einstein Picasso Alka-pone
alka-seltzer i alka-ida

SzS, s. 16

Historyczny miszmasz oddaje charakter percypowania i porządkowania wyników obserwacji ponowoczesnego Anonima-infoholika¹⁴ – bombardowanego hasłami, sloganami, nazwiskami, nazwami dóbr konsumpcyjnych, nurtów ideologicznych, tytułami dzieł. Jego umysł codziennie

¹⁴ Zob. *Niepokojąca współczesność...*, s. 44.

faszerowany jest plikami bezwartościowych informacji, którym zagubiony człowiek nie potrafi przypisać odpowiedniej rangi i znaczenia. Przejmując się więc wieloma kwestiami, które często nie mają z nim żadnego związku, a przez sam fakt intelektualnego wchłonięcia wywołują u niego poczucie strachu, grozy czy też np. nieuzasadnionej euforii. Różewicz, tak jak współcześni socjologowie, doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że zintensyfikowane tempo zmian, bez względu na swój właściwy charakter, przyniesie – prócz ewentualnych skutków pozytywnych – także skutki negatywne, rzutujące na intelektualno-emocjonalną kondycję człowieka. Jednostka w świecie ponowoczesnym, określanym jakże często wprost jako „źródło cierpień”¹⁵, ulega bowiem szybkim, druzgocącym zmianom na wszystkich płaszczyznach bytowania społecznego: w polu biografii indywidualnej, życia zbiorowości i w skali makrospołecznej, a więc historycznej. Mnogość bodźców powoduje z kolei często wytworzenie się specyficznych mechanizmów obronnych, przeważnie nieuświadomionych, które mogą prowadzić do blokowania wiadomości trudnych, skupiania się na zagadnieniach błahych i mało znaczących, ale za to łatwych do rozwikłania i zrozumienia, dzięki którym jednostka potrafi utwierdzić się w poczuciu własnej wartości, kiedy tylko poczuje potrzebę dowartościowania. Uleganie pokusie ułatwiania sobie procesu percypowania świata w prosty sposób prowadzi do rezygnacji z eksploracji wielu aspektów rzeczywistości, które – ważne, lecz wymagające np. umiejętności prezentowania własnych poglądów i wchodzenia w interakcje z innymi – mogą stać się powodem frustracji i byle pretekstem do ucieczki w świat własnego komfortu, a zatem w przyjemności (bezwartościowy, ponowoczesny, konsumpcyjny hedonizm) i w poprzestawianiu na powierzchownych kontaktach z rzeczywistością. Tendencja ta zaś szybko prowadzi do rozluźniania się więzi jednostki z otoczeniem: ludźmi i wartościami, do zatracania orienta-

¹⁵ Zob. przykładowo: *Niepokojąca współczesność...*; Z. BAUMAN: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa 2000.

cji w rozpoznawaniu tego, co wartościowe i nie, co dobre, a co złe. Nie dziwi więc wcale, iż w następnej strofie pada stwierdzenie podmiotu autorskiego:

tonę w [...] zupie śmierci
wołam po angielsku
help me help me
(po polsku nikt już nie rozumie)

chwytam się brzytwy
(inny złapał Pana Boga za nogę)
SzS, s. 16

Jednostka staje się w ponowoczesnej wielości całkowicie bezradna, stąd też pragnie cięcia Ockhamowskiej brzytwy – wyznaczenia jasnych, sztywnych granic i reguł poznania, jednoznacznego ograniczenia czasoprzestrzeni życia do wymiarów, które nie zagrażałyby poczuciu integralności jej osobowości. Degradacja języka ojczystego zobrazowana zostaje cytowanym już wołaniem po angielsku, a także neosemantyzmami, obecnymi w czujnej na zapożyczenia i innowacyjne modyfikacje językowe poezji Różewicza, np. *czat* czy *maupa*. Zdegenerowany język – jako element fazy rozwoju cywilizacyjnego – jest odbiciem braku wrażliwości na piękno, braku taktu, świadomości rangi i znaczenia własnej kultury narodowej. W wierszu *Regression in die Ursuppe* istotne jest też – znane nam już z *niebieskiej linii* czy *Wiosny* – kontrastowe zestawienie dziadka (tu występującego jako Goethe i w roli podmiotu autorskiego) oraz wnuka – człowieka ponowoczesnego:

brawa! brawa! dla wnuka
czas wracać do ur-zupy
bracia poeci (i siostry
poetki tyż)
wracajmy do fazy analnej
tam źródło sztuk wszelkich
pięknych i brzydkich
tertium non datur?

ależ! datur datur
właśnie tertium powstaje
na naszych oczach

SzS, s. 18

W poematach dezawuuujących mechanizmy stanowiące o funkcjonowaniu świata w obecnym kształcie, Różewicz oscyluje wokół dwóch tonów: pierwszego, humorystycznego i drugiego, wręcz katastroficznego; niby żartuje, niby się naigrywa, niby tylko rozbija idiomatyczne, utarte związki międzywyrazowe, jednakże raz po raz odsłania wyłaniającą się z wszechogarniającej podmiot miałkości świata powagę i troskę, przyjmując znowu postawę intelektualisty katastroficznego:

największą prawdą XXI wieku
i największą tajemnicą jest TO
że nie ma prawdy
prawdziwy świat
został skradziony ludziom
i bogom
na to miejsce Książę tego świata
podsunął ostatnim ludziom
świat fałszywy
ociekający złotem krwią ropą

KKWW, s. 89

Różewicz, nawiązując niejako mimochodem do tytułu tomiku Miłosza, po raz kolejny odziera ze złudzeń każdego, kto twierdziłby, że ponowoczesność wspiera się na estetyczno-ideowych fundamentach gwarantujących spokój i pokój, że – wzmagając medialnie chęć oddania się eskapistycznym pokusom – pomaga jednostce osiągnąć jakiś poziom rozwoju. Zgodnie z ostatnimi wersami *Regression in die Ursuppe*, rzeczywistość ponowoczesna zatacza przecież koło i systematycznie, wyłącznie w wyniku działań człowieka (wytworowi swych odwróconych hierarchii wartości i poznawczego bałaganu), zbliża się ku nieuchronnemu zakończeniu cyklu – do dna, które wieńczy wielki, pochłaniający czas i energię anus materialnego wszechświata. Człowiek ulegający manipu-

lacom ponowoczesnej władzy mediów i własnemu lenistwu intelektualnemu staje się marionetką, niczym bezwolna rozwielitka połykaną i wypływana przez tych, którzy mają świadomość ludzkiej słabości i potrafią wykorzystać żal ponowoczesnej egzystencji. Można by rzec, iż Historia zatacza zatem koło, a świat – mimo doświadczeń XX wieku – ponownie drży w oczekiwaniu na katastrofy znacznie większego kalibru.

Trzeba jednakże zauważyć, iż w toku dociekań o naturze historiozoficznej Różewicz pozostawia sobie czasem przesmyk dla rozważań autobiografizujących, autotematycznych i metapoetyckich, w których – sytuując się niejako poza waloryzowaną rzeczywistością i teatrem świata ponowoczesnego, naznaczonego trywialnością i degradacją („wcześnie [...] zrozumiałem / to czego nie chcieli zrozumieć / poeci kapłani”; KKWW, s. 89) – wyzbywa się skrajnie pesymistycznego tonu i pokazuje siłę tkwiącą w swoich własnych poetyckich diagnozach. Dostrzec to można w zakończeniu wspomnianego już, gorzkiego, przynębiającego poematu o poważnym i znaczącym tytule: *Credo*, który nie tylko odkrywa niebezpieczeństwa czyhające na naiwny, zdezorientowany świat, ale jest także szczególnym Różewiczowskim wyznaniem wiary w trafność i sensowność poetyckich poszukiwań, dzięki którym słowo, sens, myśl (mądra, wynikająca z głębokiej refleksji i uważnej obserwacji rzeczywistości) mają szansę – mimo wszystko – jeszcze zaistnieć:

poszukiwacz poezji nigdy
nie był poszukiwaczem „prawdy”
był poszukiwaczem „piękna”
a piękno z prawdą stanowią
niedobraną parę
przecież „prawda” może być
brzydka odrażająca kaleka
piekło Dantego
nie ma nic wspólnego z prawdą
a jest przerażająco piękne
genialne wiersze i poematy
są zwykłymi zestawami

słów i zdań
gramatyka poezji
to gramatyka milczenia i braku
piękno rodzi się
z nieobjętego łona natury przeciska się
przez wargi mniejsze i większe

okrwawiona ślepa poezja
zaczyna mówić

jestem poszukiwaczem poezji
od roku 1938

pochylony nad mętłą
gnuśną pełną odchodów
rzeką życia
próbuję
[...]
przelewam sto razy
z próżnego w puste
[...]
w blasku słońca
w świetle księżyca widzę
złoto
[...]

guano rozpylone w kosmosie
w „nieskończoności”

zaczynam od początku
zaczynam jeszcze raz
zaczynam od końca

KKWW, s. 90–91

Wykorzystując pojęcia, które wcześniej posłużyły mu do określenia epoki regresu i mentalnego skarłowacenia, Różewicz – paradoksalnie – zwieńczył poemat afirmacją poetyckich zmagania z tkanką oferowaną mu przez zepsuty świat; dał wyraz przekonaniu o konieczności podejmowania trudu tworzenia poezji na przekór niepoetyckiemu charakterowi teraźniejszości. Wbrew wszystkiemu, przyjmując rolę bada-

cza (filozofa, socjologa, filologa, antropologa), nie zapomina o swej pierwszej powinności – „rzemieślnika słowa”, artyści o Norwidowsko rozumianych powinnościach i Staffowskiej wrażliwości na piękno i dobro. Podobnie zatem jak cywilizacja zatacza koło, wracając do początkowego chaosu obrazowanego jako wszechogarniająca *Ursuppe*, tak Różewicz poeta – jak zawsze, od wielu dekad – wraca do tego, co podstawowe, niezawodne i konieczne – działania w języku, które pozwoli mu dotrzeć do „rdzenia”, do istoty bycia, do właściwego słowa. Ponownie zacząć pisać, choćby od końca, z uporem, to jedyne możliwe rozwiązanie, jedyne wyjście w sytuacji poety – także w ponowoczesności. Wyjście, dodajmy, opisane przez Różewicza już w tomiku *Rozmowa z księciem* z 1960 roku, będące być może najdobitniejszym określeniem odartej z fałszu i blichtru formalnych fajerwerków, skondensowanej „poezji nagiego istnienia”¹⁶:

Jestem
uparty
i uległy w tym uporze
jak воск
tak tylko mogę
odcisnąć świat¹⁷.

Świat, który w najnowszych tomach Różewicza pełni funkcję wprawionego w niekończący się ruch kalejdoskopu tematów, obrazów, motywów, postaci, figur, pojęć i wyrażań, między którymi Stary Poeta bezustannie odnajduje kolejne pola do dalszej eksploracji hybrydycznej rzeczywistości. Nieco tachofobicznie i obsesyjnie pamiętając o „końcu” (wszak „tempus fugit”), Różewicz z konsekwencją rozwija poematowe, historiozoficzno-parodystyczne wizje ponowoczesnego, globalistycznego, zmediatyzowanego i dalekiego od ideału świata, w którym wciela się – nie tylko z obowiązku – w rolę „poszukiwacza poezji”.

¹⁶ Określenie Piotra MATYWIECKIEGO. Zob. IDEM: *Uparty, uległy*. W: *Dorzecze Różewicza*. Oprac., red. J. STOLARCZYK. Wrocław 2011, s. 94.

¹⁷ Przedruk wiersza poprzedza tekst Matywieckiego. Zob. ibidem, s. 91.

O Cmentarzu wierszy Różewicz i pamięć

O poetyce dzieł Tadeusza Różewicza napisano już – wydawałoby się – prawie wszystko¹. Tworzący od wielu dziesięcioleci Różewicz nie przestaje jednak wcale wprowadzać czytelników i – ku swej wyraźnej ucieście² – również krytyków w osłupienie, bo chociaż w zdecydowanej większości wierszy korzysta z wypracowanych, sprawdzonych i powtarzanych od lat chwytów poetyckich, jego poezja wciąż wspina się na kolejne wyżyny formalnej maestrii. Jedną z naczelných reguł twórczych Różewicza w poezji³ jest enumera-

¹ Przywołując tylko najciekawsze z nowszych ujęć, warto wspomnieć o następujących pozycjach: S. BURKOT: *Tadeusza Różewicza opisanie świata. Szkice literackie*. Kraków 2004; A. SKRENDÓ: *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*. Kraków 2002; T. KUNZ: *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*. Kraków 2005; A. LEGEŻYŃSKA: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999; D. SZCZUKOWSKI: *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*. Kraków 2008.

² Poeta w sposób żartobliwy dał temu wyraz m.in. w wierszu poświęconym Światowemu Dniu Poezji w 2001 roku. Zob. T. RÓŻEWICZ: *21 marca 2001 roku – Światowy Dzień Poezji*; SzS, s. 62.

³ Różewicz – prozaik, dramaturg i poeta – od lat 90. tworzy niemal wyłącznie poezję (wyjątkiem jest dramat *Kartoteka rozrzucona* z 1992 roku, choć – jak wiadomo – wyrósł on na bazie dramatu pisanego na przełomie lat 1958 i 1959). Nie oznacza to jednak wcale, że Różewicz zrywa z innymi rodzajami literackimi – inaczej jedynie wyzyskuje niektóre ich cechy. Tworzy poezję hybrydyczną, nieograniczoną rodzajo-

cja⁴, nagromadzenie równorzędnych składniowo i funkcjonalnie elementów, często zresztą będących – zwłaszcza w początkowych okresach twórczości – zestawieniem antynomicznych onomatoid, nazw pozornych. Stanisław Burkot źródło wyliczeniowych predylekcji Różewicza upatruje we wpływie szkoły lwowsko-warszawskiej, a w głównej mierze jednego z jej przedstawicieli – Tadeusza Kotarbińskiego, który, polemizując m.in. z ważnym później dla Różewicza Wittgensteinem, uznawał, że nie pojęcia określające „stany rzeczy”, a same rzeczy tworzą fakty, pojęcia idealne zaś nie mają racji realnego bytu. Bazując na tych filozoficznych przesłankach, Różewicz w *Ocalonym*, jak przekonuje Burkot, pokazuje wojenny krach idealnych pojęć, kreując w kolejnych wersach puste zbiory *quasi-nazw*⁵. W późnej fazie twórczości taktyka enumeracji posłuży Różewiczowi moraliście, poecie historiozofowi do ukazania bezmyślnego pochłaniania przez człowieka ponowoczesnego wytworów kultury – na przemian wysokiej i niskiej (z dominacją tej ostatniej), braku kryteriów i umiejętności selekcji tego, co wartościowe i prawdziwe oraz jego nieświadomości historycznej, zagubienia w historii, nieznajomości podstawowych faktów, procesów, zależności i – co się z tym wiąże – niemożności wyciągnięcia wniosków na socjopolityczną i indywidualną przyszłość⁶. Wydaje się jednak, że żadna z przywołanych funkcjonalizacji poetyckiego wyliczenia nie jest adekwatna w odniesieniu do tekstu *Cmentarz wierszy* z tomu *Wyjście* (2004). Warto go przytoczyć w całości:

wością, poezję o poszerzonym spektrum możliwości ekspresji. Wstawki prozą pojawiają się wszak na zasadach komentarza odautorskiego w poematach, np. jako postscriptum w poemacie *recycling*, podobnie zresztą jak elementy dramatów (dialogi, didaskalia itd.), które wplatanie są w Różewiczowskie „liryki”.

⁴ W innym aspekcie o estetyce enumeracji pisał m.in. A. NAWARECKI. Zob. IDEM: *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej Skamandrytów*. Katowice 1993, s. 144–148.

⁵ Zob. S. BURKOT: *Tadeusza Różewicza opisanie świata...*, s. 10–15.

⁶ Por. szkice: „Czerpię z morza mowy / przelewam sto razy / z próżnego w puste”. Różewicz i język mediów oraz Różewicz w roli krytyka. *Poetycka historiozofia ponowoczesności* w niniejszym tomie.

Cmentarz wierszy

Biblioteka poetycka F. Hoesicka
w Warszawie rok 1928

Alberti Kazimiera Bunt lawin Mój film 2zł
Birkenmajer Józef Ulicą i drogą 5 zł
Bogusławski Antoni Honor i Ojczyzna
Braun Mieczysław Rzemiosła Przemysły
Choromański Leon Urna 6 zł
Denhoff-Czarnocki Wacław Włóczęga 4 zł
Géraldy Paul Ty i ja
Grossek-Korycka Marja Pamiętnik Liryczny
Hełm-Pirgo Janina Kolorowa Sonata
Hulewicz Witold Sonety instrumentalne 4 zł 50
groszy
Iłakowicz I.K. Płaczący ptak Złoty wianek
Kasterska Maria 1 zł 50 groszy
Miłaszewska Wanda Rok Boży 2 zł
Pawlikowska Maria Pocałunki Wachlarz Karnet
balowy
Rościszewska Zofja Wstęgi 6 zł
Słonimski Antoni Z dalekiej podróży
Stern Anatol Bieg do bieguna
Szpyrkówna M.H. Poezje 4 zł
Wroczyński Kazimierz Samolot
Zegadłowicz Emil Dom jałowcowy
Stefan Napierski List do przyjaciela
„W Częstochowie (czy też Piotrkowie), pamiętasz,
mój umarły Kuzynie...”
W, s. 114

Cały tekst zbudowany jest z nazwy-etykiety („Biblioteka poetycka F. Hoesicka / w Warszawie 1928 rok”), nazwisk, tytułów, sporadycznie podawanych cen tomików i jednego cytatu. Jak widać, w tekście tym nie ma ani jednego Różewiczowskiego słowa własnego. Różewicz wprowadził od kilku już dekad przyzwyczają czytelników do licznych przytoczeń, cytatów, aluzji, parafraz tekstów obcych⁷, niemniej jednak

⁷ Lista nazwisk obejmująca wszystkie odniesienia literackie, filozoficzne, malarskie czy w szerszej perspektywie – ogólnokulturowe –

Cmentarz wierszy zdaje się jedynym utworem, w którym ani na chwilę Różewicz nie wychyla się zza pancerza słów przybranych. Pomijając nazwisko Stefana Napierskiego i cytaty kończący utwór, wiersz ma konstrukcję alfabetycznie uporządkowanej listy. Wszystkie wymienione tytuły zostały opublikowane do 1928 roku w oficynie wydawniczej Ferdynanda Hoesicka, słynącej z przedruków zarówno literatury pięknej, jak i prawniczej⁸. W swych własnych książkach wiele uwagi poświęcił Hoesick twórcom polskim różnych epok, zwłaszcza romantykom – Fryderykowi Chopinowi, Juliuszowi Słowackiemu, Adamowi Mickiewiczowi, Zygmuntowi Krasińskiemu. Ponadto Hoesick zafascynowany był kulturą tatrzańską, czemu dał wyraz w opracowaniu *Legendarne postacie zakopiańskie*; pozostawił po sobie również obszerne pamiętniki⁹.

Wydaje się, iż nieprzypadkowo wydawnictwo Hoesicka znalazło upamiętnienie w *Cmentarzu wierszy*, choćby właśnie przez znamienne i szerokie pola literackich zain-

w dziele Różewicza jest wyjątkowo i, rzecz jasna, nieprzypadkowo długa. Wyszczególnienie ważniejszych z nich znaleźć można m.in. w opracowaniach Aleksandry Ubertowskiej i Andrzeja Skrendo. Zob. A. SKRENDO: *Tadeusz Różewicz i granice literatury...*; A. UBERTOWSKA: *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*. Kraków 2001.

⁸ Teoretycy myśli prawniczej pamiętają o tym do dziś: zob. np. Anna KĘPIŃSKA: *Prawnicze serie wydawnicze wydawnictwa F. Hoesick na tle publikacji innych wydawnictw prawniczych ze szczególnym uwzględnieniem nieurzędowych wydań aktów prawnych*. W: „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Zarządzania / Polish Open University” 2006, nr 1(13). Podobnie zresztą jak filolodzy, dla których pisma Hoesicka stanowiły niegdyś istotny punkt historycznoliterackiego odniesienia. Zob. m.in. M. PEŁCZYŃSKI: *Czy Ferdynand Hoesick zawsze fantazjował?* „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 1958, z. 6. Tekst ten został udostępniony w Wielkopolskiej Bibliotece Cyfrowej: <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/docmetada?aid=8506&cdirds=1&tab=1> [data dostępu: 31.10.2011].

⁹ Najważniejszymi i zarazem największymi (w wielu wypadkach kilkutomowymi) jego dziełami są: *Chopin: życie i twórczość*. Warszawa 1927; *Juliusz Słowacki (1809–1849): biografia psychologiczna*. Warszawa 1897; *Miłość w życiu Zygmunta Krasińskiego: studium biograficzne*. Warszawa 1909; *Powieść mojego życia: (dom rodzicielski): pamiętnik*. Wrocław 1959 oraz, przedrukowane niedawno, *Legendowe postacie zakopiańskie: Chałubiński, ks. Stolarczyk, Sabata*. Warszawa 2001.

teresowań wydawcy. Konotacje z romantyzmem wzbudza wszak już sam tytuł wiersza: cmentarz (lub grób) był jednym z często eksploatowanych wówczas motywów; problematyka wanitatywności, tajemnicy śmierci i mistycznej, zaświatowej, nierzadko też frenetycznej aury jej towarzyszącej stawiała się kanwą wizyjnych poetyckich kreacji – notabene – pogrobowców. W utworze Różewicza „cmentarz wierszy” jest jednak metaforą szczególną. To spreparowany z przymrużeniem oka „pomnik” poezji – w większości – zepchniętej na obrzeża historycznoliterackiej pamięci, poezji, która kiedyś czytana, dziś w zasadzie nie jest w ogóle wznawiana: zdecydowana większość tytułów¹⁰ zaistniała wyłącznie w okresie 1925–1928, poddając się później bezwzględnej próbie czasu. „Cmentarz” można by więc tu rozumieć jako miejsce niezakłóconego spoczynku w oczekiwaniu na przygodnego wędrowca-czytelnika, który mógłby poprzez spojrzenie na „tytuł-nagrobek” wskrzesić nadzieje poetów na modłę *non omnis moriar...* Nadanie nazwiskom i tytułom funkcji nagrobkowej jest tu o tyle uprawnione, że w wierszu nie pada (prócz cytowanego za Napierskim: „[...] pamiętasz / mój umarły Kuzynie...”) żaden czasownik, nie ma więc żadnego „dziania się”, żadnej linii procesualnej, żadnego komentarza czy wskazówki sugerującej odpowiedź na pytanie, w jakim celu w utworze tytuły te się pojawiają – mają więc status katalogowych etykiet. Nagie tytuły bronią się same – same za siebie mówią poetyckim wielogłosem: w tonie nastrojowym (K. Alberti), opisowo-refleksyjnym (M. Braun) czy jeszcze, dla przykładu, klasycyzującym (S. Napierski), słyszalnym jednak tylko dla tych, którzy ów „cmentarz” odwiedzają i – co za tym idzie – o nim pamiętają. Synonimiczność pojęć „poezja” – „pamiętka” – „cmentarz” po raz kolejny odwołuje się do romantycznego rozumienia zadań poezji: „Poezja [...] – jako cmen-

¹⁰ „Popularni”, bo wciąż obecni w obiegu księgarskim, zdają się jedynie Antoni Słonimski, Anatol Stern, Emil Zegadłowicz, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska i Kazimiera Iłakowiczówna, czyli pięć nazwisk na dwadzieścia jeden wymienionych, stąd też zasadne zdaje się twierdzenie o większości zapomnianych.

tarz, posąg, nagrobek, muzeum historyczne, piramida, piaskowy ogród... Cały ten krąg metaforyki, niezwykle częsty w romantyzmie, jest konsekwencją procesu przemiany koncepcji pamiątki w kulturze przełomu wieków oświecenia i romantyzmu. Chwytny tu język »na gorącym uczynku« metaforyzacji. Cały ten zespół metaforycznych określeń niedawno nie był jeszcze wcale metaforyczny: pamiątką rzeczywiście był posąg, nagrobek, ogrodowa sadzawka. Był to zespół określeń dosłownych. Jednak wskutek przemian świadomości ludzi tych lat, spowodowanych konkretnymi doświadczeniami – pamiątka tak pojęta traciła wartość: na jej miejsce wkraczała poezja. Poczęła ona zastępować tamten arsenał upamiętnień człowieka”¹¹. Żądza „upamiętnienia”, utrwalenia tego, co minione, wiązała się wówczas z obsesją przemijania – problemem, który w równej mierze dotyczy Różewicza. Co ciekawe, Różewicz opisuje przemijanie ludzkiego życia i ciała na przykładach konkretnych doświadczeń codziennych, przez co „poeta emeritus” jeszcze w ten sposób, pamiętając o „powadze prywatnej codzienności”, czerpie z tradycji romantycznej, szczególnie – i nie tylko w tym wymiarze – z tej Norwidowskiej.

Obudowana romantycznymi kontekstami wykładnia wiersza wcale jednak nie ogarnia semantycznej złożoności utworu. *Cmentarz wierszy* skonstruowany w słowie, wzbogacony został przez Różewicza innym jeszcze środkiem ekspresji – rysunkiem (zob. okładka). Chwyt to dla poety nienowoty (choć angażujący czasem zamiast rysunku fotografii), pojawiał się już bowiem we wcześniejszych tomikach w latach 90. ubiegłego wieku – w *nożyku profesora* czy *szarzej strefie*, a co więcej, umieszczający jego tekst w kontekście literatury najnowszej, określanej przez niektórych mianem „afterpopowej”¹², czyli takiej, która wyrasta na bazie sojuszu sztuk werbalnych z wizualnymi i gwarantuje przez to

¹¹ I. OPAKCI: *Pomnik i wiersz. Pamiątka i poezja na przełomie oświecenia i romantyzmu*. W: IDEM: „W środku niebokręga”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 170–171.

¹² Zob. E. FERNÁNDEZ PORTA: *Afterpop. La literatura de implosión mediática*. Córdoba 2007.

łatwiejszą i efektywniejszą recepcję dla odbiorców zanurzonych w kulturze obrazkowej. Jednakże nie tylko o ułatwienie odczytania wiersza Różewiczowi tu chodzi. Rysunek Pawła Różewicza, nieco komiksowy, przedstawiający wielki, kolumnowy i reprezentacyjny pomnik Książki przez wielkie „K” i, leżące nieopodal, niemal na ziemi, książki – już nie kamienne, a te papierowe, „rzeczywiste”, oferowane przez sprzedawcę o wyglądzie podstarzałego hippisa, jest niezwykłym i gorzko-ironicznym komentarzem do „Biblioteki poetyckiej F. Hoesicka”. Na rysunku tym widnieje jeszcze jedna postać: oparty o pomnik i zasłaniający oczy (z zażenowania?, smutku?, rozpaczy?) mężczyzna, ubrany klasycznie (w garnitur i krawat), posturą swą przypominający nieco – być może – samego Tadeusza Różewicza. Jeśli rysunek ten potraktować jako obraz sytuacji poezji w ponowoczesnej rzeczywistości, ceny wybranych tomików podane w *Cmentarzu wierszy* (od 1 złotego 50 groszy do 6 złotych) każą pesymistycznie patrzeć na ponowoczesną (d)ewaluację poezji. Poezja jako towar – czemu Różewicz kilkakrotnie dał wyraz – jest trudna do sprzedania, nawet za taką cenę i nawet w tak groteskowo przedstawiony, „barbarzyńsko-straganowy” sposób. Parafrazując słowa Norwida: poezja sięga bruku... Wydaje się jednak, że Różewicz godzi tu – po raz kolejny – w priorytety ponowoczesnej kultury intelektualnej, jej estetyczne wyczucie i literacki smak przez nią i jej oręż (czyli media) lansowany, nie zaś w samą poezję. Poezja bowiem na swój „pomnik” czy „cmentarz” według Różewicza zasługuje, o czym świadczy przecież wspomniana już i konsekwentnie rozbudowana przez niego sieć nawiązań do tekstów innych twórców, nawiązań przywracających o nich (twórcach i tekstach) pamięć i teksty te reinterpreterujących. Stwierdzenie to z kolei prowadzi do kolejnego tropu interpretacyjnego. Cmentarz, a więc miejsce spoczynku umarłych – tu: „umarłych” tekstów, a także bruk, jako miejsce ostatecznego upadku sztuki, wpisują się – metaforycznie – w przypisywaną Różewiczowi i przez niego samego wielokrotnie komentowaną koncepcję „śmierci poezji”. Nie chodziłoby tu wszakże o jej najprostszą interpretację na modłę

T. Adorna, a o jej ujęcie szersze, pociągające za sobą poważne konsekwencje filozoficzno-światopoglądowe i metapoetyczne. Zostały one wnikliwie przeanalizowane m.in. przez Andrzeja Skrendę w szkicu o znamienym tytule *Poezja po „śmierci Boga”. Różewicz i Nietzsche*¹³. Skrendo utożsamia „śmierć poezji” u Różewicza ze „śmiercią Boga” i traktuje je jako konsekwencje nihilizmu rozpatrywanego nie z perspektywy etyczno-moralnej, a jego filozoficznej Heideggerowskiej interpretacji – nihilizm byłby tu: „historycznie uwarunkowanym procesem zaniku gruntu, utraty fundamentów, nicestwienia bytu”¹⁴. Jak przypomina Skrendo: „W wielu tekstach, na przykład w *Zielonej róży*, w szkicu *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, w wywiadach, Różewicz wciąż powtarza: tworzymy w pustce, w nicości; usunął się grunt, na którym moglibyśmy wznieść nasze budowle; wyschły źródła, z których biła »poezja żywa«”¹⁵. Różewicz chce, jak pisze w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*, „zniszczyć poezję i zbudować poezję”¹⁶, a więc potraktować jej śmierć jako zwiastun jej ponownego narodzenia (pobrzmiwają tu echa mistycyzmu Słowackiego i ujmowania grobu jako kolebki przyszłego życia), choć – narodzenia wątpliwego w obliczu zaniku jakiegokolwiek opoki, gruntu, bazy. *Cmentarz wierszy* można by więc odczytywać w kontekście takich tekstów poety jak *Zwiastowanie* i *na obrzeżach poezji* z tomu *zawsze fragment. recycling* lub *Regression in die Ursuppe z szarej strefy*.

W końcowym fragmencie *Cmentarza wierszy* Różewicz cytuje fragment rozpoczynającego tom *List do przyjaciela* wiersza *Elegja*¹⁷. Stefan Napierski (prawdziwe nazwisko Napierskiego to Eiger) z upodobaniem pisał elegie, a także

¹³ A. SKRENDO: *Poezja po „śmierci Boga”. Różewicz i Nietzsche*. W: IDEM: *Poezja modernizmu. Interpretacje*. Kraków 2005, s. 204–218.

¹⁴ Ibidem, s. 214.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ T. RÓŻEWICZ: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. W: IDEM: *Proza*. T. 2. Kraków 1990, s. 254.

¹⁷ Zachowuję ortografię wydania z 1928 roku: S. NAPIERSKI: *List do przyjaciela*. Warszawa 1928.

poematy, wykazując tym samym zamiłowanie do form klasycznych. Jerzy Kwiatkowski, szkicowo nakreślając sylwetkę poety, podkreślał m.in. fakt, iż Napierski był najpłodniejszym poetą klasycyzującym (szczególnie w latach 30.); pisał chętnie i dużo, często też tłumaczył dzieła poetów niemiecko-, francusko- i anglojęzycznych (Rilkego, Baudelaire'a, Whitmana i innych). Cechowała go: „rozległa kultura literacka, skłaniająca poetę do mnożenia stylizacji, zwłaszcza aluzji; dbałość o wyszukane asocjacje i beznamietną „dykcję” poetycką; prekursorska śmiałość w upodobnieniu poezji do – eseistycznej czy pamiętnikarskiej – prozy”¹⁸. Z jednej strony głęboko zakorzeniony w tradycji, z drugiej doskonale zorientowany w nowszych tendencjach w literaturze¹⁹ i odważnie eksperymentujący z formą, odznaczający się świadomością teoretyczną i ciętym, aforystycznym poetyckim językiem – zdanie to odnieść można nie tylko do Napierskiego, ale przecież także do Tadeusza Różewicza. Skłonność do genologicznej hybrydyzacji, lapidarność czy występujący często ekspresyjno-intonacyjny tok wierszy i krytycznoliterackie spostrzeżenia wplecione w poetycką tkankę dostrzec można zarówno w utworach autora *Wyjścia*, jak i twórcy *Listu do przyjaciela*²⁰. Nie chodzi tu, rzecz jasna, o ukazanie poezji Napierskiego jako źródła świa-

¹⁸ J. KWIATKOWSKI: *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa 2001, s. 167.

¹⁹ Przekładał wszak m.in. surrealistów.

²⁰ Za przykład formalno-tematycznego podobieństwa wybranych tekstów Napierskiego do poezji Różewicza niech posłuży wiersz *Zorzo zorzo* z tego samego tomiku (choć można by równie dobrze zacytować *Wianuszek*, *Modlitwę*, *Wulgarność rozpacz* czy *Zwycięstwo*): „Dwadzieścia stuleci / Najsmutniejsza droga świata / W dół / Stopniami żywopłotu / Saint-Manthon / Okna kaplicy / Dziura, którą wyłamałeś się / Na wolność / Św. Bernard / Charli Chaplin / Łamiący żelazne kraty / Galerniku to ja / Nieudolny Anioł / Mechanizm / Zagubiony w polach / Wiersze jesienią / Prostytucja liryzmu / Karta do przyjaciela / »Z nad burzącego się jeziora« / O ty którego imienia nie nazwę / Martwa kałuża podwórka / To poezja / Wiemy / Ślepa powieko miasta / Bielmo / Święty awanturnik / Ty wiesz Cóż ja / Z okienka nad dachami / Łuna wieczoru / Zemsta / Zorza XX wieku / Zorzo zorzo mych 20 lat”. S. NAPIERSKI: *Zorzo zorzo*. W: IDEM: *List do...*, s. 63–64.

topogładu poetyckiego Różewicza, lecz o zasygnalizowanie kolejnego tropu w rozgrywkach Różewicza z tradycją, tropu-przynęty dla czytelników, a zwłaszcza – dla badaczy i krytyków.

Włączając w *Cmentarz wierszy* fragment *Elegji*, Różewicz sugerował się, jak można mniemać, nie tyle formą (w tym przypadku akurat względnie konwencjonalną), ile wspominkowo-serdecznym charakterem incipitu Napierskiego doskonale pasującym do funeralnej wymowy *Cmentarza wierszy*. Co ciekawe, dopiero lektura całego wiersza Napierskiego pozwala docenić przewrotność Różewicza i jego szelmowską umiejętność przekłuwania balonika cmentarnej zadumy oraz wysuwania ironicznego żądła w najmniej oczekiwanym momencie: tekst Napierskiego jest na poły żartobliwą, na poły gorzką refleksją o miłości (miłości „co kości pożera”, „wrzodu, który najbardziej dokucza”) wywiedzioną z pretekstowej relacji tragicznie zakończonych perypetii miłosnych kuzyna-plutonowego i kinowej kasjerki. „Zmarły kuzyn” pytany jest w *Elegji* o to, czy pamięta rodzące się uczucie, zaloty, gorycz porażki, urażoną ambicję i – własną śmierć. Romantyczna odpowiedniość cmentarza/nagrobka i poezji zdaje się tutaj spotęgowana, poeta naznaczony jest bowiem pamięcią o tym, że życie zawsze jest jakimś stadium zamierania. Początkowe słowo zawsze zwiastuje nadejście wyrazu ostatniego.

Nie używając ani jednego słowa (ani rysunku!), pochodzącego bezpośrednio od siebie, Różewicz ewokuje w analizowanym wierszu mnóstwo kulturowych i historycznoliterackich odniesień, a ponadto dotyka, niejako mimochodem, najbardziej zasadniczych problemów swej twórczości: stosunku do historycznej i literackiej przeszłości oraz znaczenia, funkcji i możliwości przypisywanych poezji – dodajmy: „poezji żywej”. Podejmując na koniec Różewiczowskie pisanie cudzym słowem i wieńcząc rozważania w duchu Nietzscheańsko-Różewiczowskim²¹, oddajmy na chwilę głos Stefanowi Napierskiemu:

²¹ Objaśnienie tej kwestii zawarte jest w przywoływanym już tekście A. SKRENDY: *Poezja po „śmierci Boga”...* Tutaj, do pobieżnego zarysowania istoty problemu posłużyć mogą następujące cytaty: „Czytanie to

[...] Książki są
pełne myśli, czyli niemocy,
I one to powracają w bezsenne noce,
Kiedy się leży w białym świetle księżyca, one straszą
I czynią z nas cienie bezcielesne, bo są śmiercią naszą²².

I tak triada „poezja” – „pamiętka / cmentarz” – „przemijanie / śmierć” po raz kolejny się domyka.

jeden z objawów zepsucia człowieka współczesnego [...] poezja umarła na nadmiar słów (tak jak Bóg umarł z litości”). (parafraza słów Nietzschego przez A. SKRENDÓ w kontekście Różewiczowskiego *Dziennika gliwickiego*. W: IDEM: *Poezja po „śmierci Boga”...*, s. 211.) „Kto zna czytelnika, ten dla niego nic robić nie będzie. Jeszcze jedno stulecie czytelników – i duch nawet śmierdzieć zacznie”. (F. NIETZSCHE: *Tako rzecze Zaratustra*. Przeł. W. BERENT. Gdynia [b.r.w.], s. 42.) Jest to fragment przywoływany przez Różewicza w *Kartkach wydartych z dziennika*. Cyt. za: A. SKRENDÓ: *Poezja po „śmierci Boga”...*, s. 211.

²² S. NAPIERSKI: *List do przyjaciela*. W: IDEM: *List do...*, s. 7.

„Odblask słowa wyzłoconego w ciemności”

O Różewiczu teoretyzującym

Zacytowany w tytule fragment *Zwiastowania*, na pierwszy rzut oka niezbyt Różewiczowski (bo przecież zdecydowanie obrazowo nieascetyczny), zdaje się oddawać istotę zmagania Różewicza z poetyckim tworzywem. Oscyluje wokół antynomicznych zestawień „odblask – ciemność”, „poezja – wiersz”, dotykając poetyckiego sedna – poszukiwania sensu obnażonego („rozbierać obraz z obrazu / kształty z barw / obrazy z uczuć / aż do rdzenia”¹; „Powoli i ostrożnie trzeba zdejmować obraz z obrazu, słowo ze słowa, wiersz z wiersza”²). W krytycznych i historycznoliterackich próbach odczytania poezji Różewicza często kładzie się nacisk właśnie na obecną od chwili debiutu w twórczości poety, niejako programową, ambiwalencję. Przejawia się ona, między innymi, w odniesieniu do statusu samego twórcy: poeta to jednocześnie apolliński artysta, twórca „sztuk pięknych”, a zarazem kat, morderca (jak ten z wczesnego *Lamentu*). W nowszych utworach poeta zaś, z jednej strony, sytuje się ponad diagnozowaną przez niego poprzeczywistością, przybierając moralistyczny ton „poety emerytusa”, z drugiej – to taki poeta, który doskonale w krytykowanej rzeczywistości potrafi się odnaleźć oraz dostarczyć sobie

¹ T. RÓŻEWICZ: *Na powierzchni poematu i w środku*. W: IDEM: *Na powierzchni poematu i w środku*. Warszawa 1998, s. 8–9.

² IDEM: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1977, s. 69.

za jej pośrednictwem coraz to nowych podniet twórczych (widać to w takich utworach jak *mini kosmos*, *budowanie wieży Bubel* czy *Szukanie kluczy*). Ambiwalencję dostrzec można również w Różewiczowskim rozróżnieniu poezji i wiersza: „Przez wiele lat pisałem wiersze. Czy tworzyłem poezję? Ciągłe ta sprzeczność była we mnie obecna. Od roku 1945. Chciałem dotrzeć do poezji i od poezji uciec. Zniszczyć poezję i zbudować poezję”³. Co ciekawe, ambiwalentny zdaje się również stosunek Różewicza do teoretyzowania. Andrzej Skrendo pisał, że „autor *Paskorzeźby* nie znosi – jak wiadomo – rozważań teoretycznych i nie lubi filozofii. Nie potrafi komentować swoich wierszy [i – szerzej – swoich utworów w ogóle – K.G.]”⁴. Niemniej jednak wystarczy przywołać fragment jednej z rozmów z Różewiczem, bądź też postscriptum poematu *recycling* z tomu *zawsze fragment. recycling* (1998), by ukazać Różewiczowski komentarz w postaci autorskiej eksplikacji struktury i problematyki utworu:

Nie wiem, czy zna Pan mój *Przyrost naturalny* [...]. Gerould lepiej zrozumiał od naszych polskich krytyków, o co mi tam chodziło. Otóż ja tam nie mówiłem o tym, że teatr się skończył czy sztuka się skończyła, tylko mówiłem, że jest coraz mniej przestrzeni dla życia, dla ludzi, przyrody... dla gry, dla teatru, ponieważ jest... robi się na świecie za ciasno, jest już mało przestrzeni dla słowa, dla gestu, dla akcji. Mówiłem na przykład, że nagle robi się tak ciasno, jak w metrze w Tokio i jakikolwiek gest, powiedzmy błogosławienia, gest jakiegoś kapłana czy retora zacznie się łamać, skręcać, wyrodnieć i zamieni się w nic. Że jest już tak ciasno, te pięć miliardów ludzi... Że odegranie *Króla Leara* z całą zewnętrzną przestrzenią, miłością, córkami, zagranie *Króla Leara* w wagoniku metra w Japonii albo w autobusie w Polsce w godzinach szczytu – zamieni się w piekło... I to jest *Przyrost naturalny*. Jeszcze... to jest ważne, że kiedyś i słowo czyli

³ IDEM: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. W: IDEM: *Proza*. T. 2. Kraków 1990, s. 254.

⁴ A. SKRENDO: *Poezja modernizmu. Interpretacje*. Kraków 2005, s. 209.

tekst, i gest profetyczny, gest Shakespeare'a, Hamleta czy Mickiewicza – Mickiewicza z *Wielkiej Improwizacji z Dziadów* – że to wszystko miało przestrzeń, w której mogło rozrastać się słowo... do Boga, do ludzkości... A ja w *Przyroście naturalnym* zrobiłem tak, że jest jeszcze mniej przestrzeni niż miał... ma dziś Kantor, Grotowski czy inni. Wszystko się sprasowało i w małą taką kulkę zmieniło. Jeszcze mniej miejsca; kulka ugnieciona ze śmieci, słów, gestów⁵.

Recycling składa się z trzech części: I Moda, II Złoto, III Mięso. O ile Złoto ma jeszcze strukturę długiego „wiersza”, to Moda i Mięso są gatunkiem poezji „wirtualnej”. Część III Mięso ma formę śmietnika (informacyjnego śmietnika), w którym nie ma centrum, nie ma środka. Zaplanowana jałowość i bezwyjściowość stała się głównym składowym utworu... Obłęd człowieka CJS bierze się z obłąkanego mózgu zwierzęcia. BSE zwraca się przeciwko człowiekowi. Przestępcza nie-moralność nauki miesza się z polityką, ekonomią i giełdą. Krąg się zamyka... Ani „sumienie”, ani zdrowy rozum nie dają żadnej gwarancji, że ludzie nie będą fabrykować taśmowo ciał ludzkich i form zwierzęcych pozbawionych tzw. duszy. Wszystko mieści się w ludzkim mózgu: priony i kwanty, bogowie i demony... Pytanie filozofów i „zwykłych ludzi” – unde malum?, skąd bierze się zło? – znajduje odpowiedź może bardzo pesymistyczną i dla człowieka nieprzyjemną⁶.

Przypadek *recyclingu* jest szczególny o tyle, że komentarz został przez poetę wydzielony w tekście poetyckim, jednakże, jako że istnieje wspólny z innymi komponentami poematu, jest – mimo wszystko – fragmentem wiersza bądź – jak sugeruje Różewicz w tym samym utworze – „wiersza”. I chociaż poeta w rozmowie ze Stanisławem Beresiem powiedział: „Nie lubię komentować swoich utworów, ponieważ

⁵ Tadeusz RÓŻEWICZ: *Od tego się zaczyna...* (spisane z taśmy polskie kwestie Różewicza, który rozmawiał 4.05.1987 roku w Nowym Jorku z Marcinem Robinsonem). „Dialog” 1988, nr 1, s. 79–80.

⁶ T. RÓŻEWICZ: *recycling*; ZFR, s. 116.

jest to dla mnie psychicznie ciężką pracą. Wydaje mi się, że moje wiersze, na miarę moich możliwości, są na ogół jasne. One same się komunikują, a nawet same się komentują”⁷, a także wspominał o swej niechęci do spotkań z dziennikarzami i krytykami, wywiady z nim co kilka lat pojawiają się w różnych czasopismach, zaś sam artysta spotyka się ze swymi czytelnikami choćby na organizowanych dla niego i poświęconych problematyce jego twórczości konferencjach naukowych⁸. Mając świadomość, iż jego teksty przykuwają uwagę wielu historyków i teoretyków literatury, a jednocześnie twierdząc, że nie czuł i nie czuje się zrozumiany⁹, Różewicz trzyma rękę na pulsie i – czy to w rozmowie, czy poprzez autokomentarzowe wtrącenie – dokłada kolejny element, kolejną cegielkę do wyłaniającej się z tekstów teorii poezji. Rozmowy z poetą, choć bez wątplenia wzbogacające i niejednokrotnie rzucające nowe światło na jego wybrane utwory¹⁰, uznać można za teksty sytuujące się zdecydowanie

⁷ Poeta po końcu świata. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawiają Joanna Kiernicka i Stanisław Bereś. „Odra” 2000, nr 5, s. 45.

⁸ Przykładem tego może być konferencja zorganizowana w Uniwersytecie Śląskim w listopadzie 2004 roku w Katowicach.

⁹ Na fakt ten uwagę zwrócił Andrzej SKRENDÓ (IDEM: *Poezja po „śmierci Boga”*. Różewicz i Nietzsche. W: IDEM: *Poezja modernizmu...*, s. 209), powołując się zresztą na słowa samego Różewicza: „Ja bym podkreślił, nie po raz pierwszy, jedną rzecz: że byłem w kraju, wbrew pozorom, wbrew dużej liczbie recenzji i prac naukowych, niezbyt uważnie czytany”. Zob. *O modzie na Norwida i innych modach*. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Mieczysław Orski. „Odra” 1999, nr 11, s. 48.

¹⁰ Dla przykładu warto przytoczyć wypowiedź Różewicza dotyczącą wielokrotnie już analizowanego i interpretowanego, a jednak wciąż prowokującego i tajemniczego wiersza *bez*: „To znaczący wiersz. Ale dla mnie osobiście ten wiersz jest podejrzany. Dlaczego? Materialista, racjonalista, sensualista tkwiący we mnie patrzy nieufnie na proces, który we mnie obecnie zachodzi. Próbuję nawet go zahamować, moja świadomość staje w poprzek czemuś, co wydobywa się z podświadomości, co pozostało we mnie z młodości, tej najpierwszej. Sprzeczność, którą widać w wierszu »Bez«, pozostaje. Pozostaje bez rozwiązania i tak już chyba będzie do końca...”. R. SOKOŁSKI: „*nie chcę nie dbam żartuję...*” z rozmów z Tadeuszem Różewiczem. „Odra” 1993, nr 6, s. 36.

„na boku” jego literackiej obecności¹¹; tym zaś, co najgłębiej zdaje się sięgać w istotę poezji i ją tłumaczyć, jest – zgodnie zresztą ze zdaniem poety – sama poezja.

Różewicz, który od dwóch dekad skupia się niemal wyłącznie na pisaniu poezji, tworzy poezję hybrydyczną¹², nieograniczoną rodzajowością, poezję o poszerzonym spektrum możliwości ekspresji. Wstawki prozą pojawiają się m.in. na zasadach komentarza odautorskiego w poematach, podobnie zresztą jak elementy dramatów (dialogi, didaskalia itd.), które wplatane są w jego „liryki”. Wiersze Różewicza, według niego samego, „są nie tylko wierszami lirycznymi i nie mogą być oceniane tylko jak wiersze, bo są jakimiś inkubatorami, w których wysiaduje się i ogrzewa pewne idee poetyckie, teoretyczne. One zastępują często [...] esej”¹³. Zapytany w 1999 roku przez Roberta Jarockiego o możliwość napisania nowych sztuk Różewicz stwierdził, że dramaty, które już zresztą zaczął pisać (jeden z nich miał być poświęcony wydarzeniom marca 1968 roku), znudziły go i postanowił wrócić do poezji:

Lepiej się czuję w poezji, bo w niej, wydaje mi się, zacząłem znajdować nowe formy, nowy język dla wyrażenia pewnych problemów... A przy tej sztuce o marcu '68, nie potrafiłem (*śmiech autoironiczny*) stworzyć właściwej substancji językowej. Wszystko w niej smakowało mi jak trociny¹⁴.

¹¹ Halina FILIPOWICZ w *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza* pisała, że Różewicz „należy do tych artystów [...], którzy, świadomie lub nie, używają wywiadów do ukrywania się raczej niż do ujawniania swoich idei. Jego język jako osoby publicznej i jako artysty to dwie różne rzeczy, często niezgodne ze sobą nawzajem”. Cyt. za: A. SKRENDÓ: *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*. Kraków 2002, s. 68.

¹² Joanna ORSKA sytuuje ten typ poezji na granicy liryki właściwej i lirycznej narracji. Zob. EADEM: *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*. Kraków 2006, s. 122.

¹³ K. BRAUN, T. RÓŻEWICZ: *Języki teatru*. Wrocław 1989, s. 207.

¹⁴ *Życie w starych i nowych dekoracjach. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Robert Jarocki*. „Literatura” 1999, nr 5, s. 6.

Nic dziwnego więc, że to poezja jest dla Różewicza polem najswobodniejszej artystycznej kreacji i jednocześnie materią teoriogenną, punktem wyjścia i dojścia¹⁵, ładunkiem jednocześnie eksplodującym i implodującym. Owo skierowanie poezji ku sobie wynika z autotematyzmu bądź – według Skrendy – „antyautotematyzmu” wierszy Różewicza:

[...] jeśli autotematyzm rozumieć jako rodzaj literatury o podwyższonej świadomości, jeśli w ogólności literatura autotematyczna to literatura, w której wyraża się samowiedza podmiotu mówiącego na temat wszelkich możliwości kreacyjnych, to teksty Różewicza są antyautotematyczne. Najciekawsze jest bowiem to, że Różewicz oddziela świadomość swoją od – by tak rzec – „świadomości” tekstu, a to wiedzie do wniosku, iż tekst sam teoretyzuje i filozofuje na swój własny temat. Co więcej, także na temat kogoś, kto się pod nim podpisał i kto nazywany bywa „autorem”. „Mój wiersz / mnie tworzy / ja nie tworzę wierszy” – czytamy w późnym utworze bez tytułu, który od przywoływanych trzech wersów się zaczyna. Myślę, że nie przez przypadek nie posiada on tytułu! Tytuł byłby przecież manifestacją świadomości, która znajduje się ponad samym tekstem. Warto też przypomnieć, że przywołany fragment stał się dla Erazma Kuźmy koronnym argumentem w artykule zmierzającym do wniosku, że Różewicz to postmodernista¹⁶.

Co ciekawe, nadanie Różewiczowi miana postmodernisty nie dla wszystkich jest tak oczywiste. Stanisław Burkot w *Postmodernistycznych nieporozumieniach* dowodzi, że istnieje wprawdzie pewien obszar łączący Różewicza i myślenie postmodernistyczne (przejawiający się m.in. w jednoczesnej nieufności i wierze w sztukę), niemniej jed-

¹⁵ Metafora ta została zresztą wyzyskana przez samego Różewicza w koncepcji tomiku *Wyjście* z 2004 roku. Na pierwszej stronie widnieje tytuł *Wyjście*, na ostatniej zaś przewrotnie zamieszczono zdjęcie Różewicza wchodzącego przez wielkie drzwi, a nad zdjęciem napis: ... i wejście.

¹⁶ A. SKRENDO: *Tadeusz Różewicz i granice literatury...*, s. 75–76.

nak „są [...] głębokie, podstawowe różnice”¹⁷. Dotyczą one stosunku do całej tradycji. Różewicz nie neguje wypracowanych wcześniej konwencji: operuje w ich obrębie, dokonuje swobodnych wyborów, tworzy z przejętych elementów nowe porządki”¹⁸. Umieszczanie zapożyczonych elementów w nowych konfiguracjach, rekompozycja i reaktualizacja to wszak nic innego jak kolejna forma literackiego *recyclingu*, sortowania, selekcjonowania, podejmowanego wciąż (d)ewaluowania poetyckich rozwiązań – a przecież nie sposób czynić tego, nie mając teoretyczno- i historycznoliterackiej świadomości.

Lansowane przez Skrendę pojęcie antyautotematyzmu nie wydaje się zatem zbyt adekwatne w odniesieniu do praktyki pisarskiej Różewicza; dodanie prefiksu „anty” stanowi wyłącznie onomastyczno-teoretyczną prowokację, bo same teksty Różewicza pozostają na wskroś autotematyczne – według Andrzeja Niewiadomskiego można w ich przypadku dostrzec nawet „autotematyzm wyższego rzędu: rezultatem [którego – K.G.] nie jest »wiersz o wierszu«, ale »wiersz o wierszu w wierszu«”¹⁹. I choć Niewiadomski dyskurs metapoetycki Różewicza bada jedynie przez tropienie Różewiczowskiego mówienia o poezji „nie wprost” i przez funkcjonalizację wielokrotnie pojawiającego się w utworach poety motywu róży, to właśnie jego propo-

¹⁷ Warto zacytować tu fragment rozmowy Różewicza z Mieczysławem Orskim (kursywą zaznaczone są kwestie tego ostatniego):

„– *Po ostatnim tomie Zawsze fragment. Recycling część naszej krytyki odkryła w tobie postmodernistę.*

– Ja takim postmodernistą byłem już czterdzieści lat temu i wcześniej. Można to znaleźć jeszcze w *Niepokoju*, przed pół wiekiem.

– *A zwłaszcza choćby w Non stop shows.*

– Ale ja bym tych wierszy nie interpretował w takim postmodernistycznym duchu. To zbyt łatwe...”. Zob. *O modzie na Norwida i innych modach...*, s. 49.

¹⁸ S. BURKOT: *Postmodernistyczne nieporozumienia*. W: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*. Red. W. BROWARNY, J. ORSKA, A. POPRAWA. Kraków 2007, s. 160.

¹⁹ A. NIEWIADOMSKI: *Milczenie, „poezja” i róża. O granicach dyskursu metapoetyckiego Tadeusza Różewicza*. W: *Przekraczanie granic...*, s. 89.

zycja zdaje się wchodzić w orbitę rozważań najbliższych (auto)poetyce Różewicza. Niemniej jednak Niewiadomski, wytykając Skrendzie czy Kunzowi niekonsekwencje i nieścisłości²⁰ w pisaniu o teorii poezji Różewicza, również sam nie potrafi ostatecznie zdecydować się, czy odrzucić możliwość wytyczenia teoretycznej linii Różewiczowskiego myślenia o poezji („Różewicz nie tworzy [...] żadnej teorii poezji, raczej odrzuca taką teorię i na jej miejsce nie powołuje nowej, tylko pyta o możliwość mówienia na temat opozycji, wychodzących poza nazwy »izmów« i techniczne aspekty wierszowania”²¹), czy też wskazywać, opierając się na motywie róży, „poezji ciernistej” i „poezji bez ciernia” istnienie „teorii teorii poezji”, która miałaby streszczać „dystans do wszelkich »form« tworzenia”²².

Celowo podaję dosłowne przytoczenia fragmentów analiz i konkluzji poszczególnych „różewiczologów”, ponieważ tylko cytując, wykazać można ich specyfikę – mnogość neologizmów, piętrzenie i potęgowanie odcieni znaczeniowych pojęć – wydawałoby się – samych w sobie semantycznie szerokich i funkcjonalnych, stosowanie tautologii, powtórzeń (niemal na modłę Heideggerowską; jakby powtórzenie miało służyć utwierdzaniu się w przekonaniu o rzeczywistym istnieniu poruszanych kwestii i rozwiązań), wprowadzanie wtrąceń, cudzysłówów, antynomii i metafor różnego rodzaju, a nawet – parafraz Różewiczowskich wersów (np. u Niewiadomskiego: „»prawdziwa« teoria twórczości”²³ funkcjonuje tu na wzór teologicznych rozważań Różewicza, co

²⁰ Świadczy o tym m.in. następujący fragment: „Skrendzie wtóruje – z innych pozycji – Tomasz Kunz piszący o »literackiej agramatyczności Różewiczowskiego tekstu«, która domaga się równie »agramatycznej« lektury. Gdyby pójść tropem podobnych ustaleń, elegancko poin-tuujących (i niepointujących zarazem) kłopoty z twórczością Różewicza, [...] popaść można by w nadbudowującą się nad pułapkami zastawio-nymi przez autora *Płaskorzeźby* siatkę sprzeczności badawczego dys-kursu”. Ibidem, s. 87.

²¹ Ibidem, s. 94.

²² Ibidem.

²³ Znamienne zdaje się tu asekuracyjne wzięcie w cudzysłów epitetu „prawdziwa” w odniesieniu do teorii twórczości Różewicza.

przywodzi na myśl pytanie-parafrazę znanych kwestii z *Płaskorzeźby*: życie bez teorii jest możliwe i życie bez teorii jest (jednak) niemożliwe²⁴). Wyłowienie i wyeksponowanie powyższych cech „różewiczologicznego” dyskursu nie służy tu krytyce języka postmodernistycznej humanistyki na wzór Bricmonta i Sokala²⁵, nie jest też dowodem na literaturyzację naukowego mówienia o literaturze²⁶, natomiast ma za zadanie pokazać, że teoretyzowanie w wydaniu Różewicza wymyka się wszelkim jasnym klasyfikacjom i jedno-poziomowym konkretyzacjom, podobnie zresztą jak cała jego twórczość (nie tylko poezja). W geście obrony i usprawiedliwienia niektórzy badacze formułowali w związku z tym sądy o „niewiarygodności” Różewicza²⁷ jako znawcy i komentatora jego własnych dzieł, o konstruowaniu przez poetę wielopoziomowej struktury teoretycznoliterackiej, której rozpoznanie wcale nie umożliwia wyprowadzenia teoretycznych pewników, schematów czy choćby cienia nieobarczonej ambiwalencją Różewiczowskiej koncepcji poezji.

Dryfując „na obrzeżach” teorii, poeta – poza momentem poetyckiej kreacji – też sytuuje się „na obrzeżach poezji”, gdzie, jak pisze w wierszu o tym samym tytule, „panuje / gorączkowe ożywienie / zgiełk i zamieszanie / kipi życie”²⁸. Ożywienie, zamieszanie – także to intelektualne, typowe dla teoretyzowania, istnieje więc poza poezją (i metonimicznie: literaturą w ogóle) i nie ma na nią wpływu:

tylko wewnątrz poezji
jest nieruchome puste

²⁴ A. NIEWIADOMSKI: *Milczenie, „poezja” i róża...*, s. 97.

²⁵ Zob. J. BRICMONT, A. SOKAL: *Modne bzdury. O nadużyciach nauki popełnianych przez postmodernistycznych intelektualistów*. Tłum. P. AMSTERDAMSKI. Poznań 2004.

²⁶ Por. D. ULICKA: *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowowschodniej*. Kraków 2008.

²⁷ Zob. A. SKRENDÓ: *Tadeusz Różewicz i granice literatury...*, s. 66 i nast.; A. NIEWIADOMSKI: *Milczenie, „poezja” i róża...*, s. 85 i nast.

²⁸ T. RÓŻEWICZ: *na obrzeżach poezji*; ZFR, s. 126.

wejście do wnętrza
jest otwarte
dla wszystkich

wyjścia nie ma²⁹

Poezja powstaje zatem w nie do końca zrozumiały nawet dla poety sposób; nie szuka poklasku, nie sili się na przystawalność do forsowanych w danym momencie teorii dzieła literackiego. Różewicz, zwłaszcza w utworach z późnej fazy twórczości, łączy poetycką kreację z przeżyciem mistycznym i doświadczeniem cielesnym zarazem – wielokrotnie podkreśla, że pisze ręcznie³⁰, że dzięki ciału może w ogóle dojść do ekspresji, że poezja niejako rodzi się z jego ciała, że wiersze tkwią w nim – niektóre nie zyskują formy zapisanej – by uzyskać ostateczny kształt, „dorosłość” i pęknać, zniknąć:

[...] utrwalanie na piśmie jest mi niepotrzebne. Mam większą radość, kiedy on [wiersz – K.G.] do wewnątrz wchodzi, niż kiedy go wyrzucam na zewnątrz. Nie chcę. [...] wyrzucając na zewnątrz myśl i obraz, pustoszę się. Natomiast ja go wolę w sobie schować. Nazwałbym to w skrócie: zamiast eksplozji – implozja. I tam, w środku, we mnie żyje ten utwór jakiś czas, potem ginie. Jakiś czas on we mnie żyje i czuję się nim wypełniony, i mam z tego wielką satysfakcję. Jestem pełen „poezji”...³¹

Nawiązując do tej wypowiedzi, Czerniawski określił Różewicza mianem „poety biologicznego”, którego wiersze „żyją, umierają, rosną”; nazwał go „poetą ciężarnym”³². Różewiczowska praktyka przepisywania własnych tekstów, modyfikowania ich i żonglowania ich fragmentami każe jeszcze dodać do porządku egzystencji utworów ich „resu-

²⁹ Ibidem.

³⁰ Por. m.in. *Życie w starych i nowych dekoracjach...*, s. 12.

³¹ *Surrealistyczna historia*. Rozmowa Adama CZERNIAWSKIEGO z Tadeuszem RÓŻEWICZEM. Oprac. M. DĘBICZ. „Poezja” 1989, nr 2, s. 7.

³² Ibidem.

scytację”, *sui generis* „zmartwychwstanie”. A że poezja w jakiś sposób zawsze wiązała się u Różewicza z Bogiem/ bogiem, „zmartwychwstanie” nabiera tu szczególnego znaczenia i artystycznej mocy. W wierszu z *Wyjścia* poświęconym cenionemu przez poetę Leśmianowi³³, Różewicz, oscylując wokół dwóch przeciwstawnych ujęć boga (i Boga), ukazuje wybór poetyckiej drogi jako chęć zbliżenia się do Boga („przez drażnienie zaświatów / nadmiar i roztargnienie / został poetą i wpadł / w labirynt Boga”; W, s. 32) i przekroczenia granicy między językiem i prawdą, światem i niebytem:

szukał wyjścia w języku
ale język jest bez wyjścia

szukał żarliwie
jak nikt
inny w poezji polskiej

potem chciał uciec z życia
szukając schronienia w poezji

ale z labiryntu życia nie ma
wyjścia (jak tylko przez śmierć)
W, s. 32

Poezja jako labirynt, labirynt życia, ucieczka, wyjście, śmierć – to kluczowe elementy Różewiczowskiej motywiki, jedno z ważniejszych głosów w jego polifonicznej, poetyckiej fudze, która wraz z upływem czasu ewoluuje i zmienia swój charakter. „Późny” Różewicz coraz częściej w swych utworach przedstawia bycie poetą jako swego rodzaju fatum, powołanie³⁴, jako wybór dokonany przez

³³ Chodzi o wiersz *Labirynty*; W, s. 32–33.

³⁴ Ostrożnie, balansując na granicy ironii, Różewicz wyznaje m.in.: „pośrednicząc / między górą i dołem // wykonuję od wielu lat / ten zawód / do którego zostałem wybrany i / powołany / »a który nazywa się poezją« // oddałem się z ociąganiem / »tej najosobliwszej« / ze wszystkich czynności ludzkich, / jedynej, co służy / uświadamianiu śmierci”. T. RÓŻE-

„coś”, co zmusza poetę do zajęcia się tym, co kryje się za przekłamującą prawdę o świecie fasadą rzeczywistości, tym, co Różewicz zwykł określać mianem „Nic” bądź, nieco później, „To”; tym, co dostępne wyłącznie przez medium poezji:

czasem życie zasłania
To
co jest większe od życia

Czasem góry zasłaniają
To
co jest za górami
trzeba więc przesunąć góry
ale ja nie mam środków technicznych
ani siły
ani wiary
która przenosi góry
więc nie zobaczysz tego
nigdy
wiem o tym
i dlatego
piszę³⁵

Jednocześnie jednak w swych tekstach wystawia na próbę wiarę – ironicznie traktuje wiarę „leśmianka”, który ostatecznie „został przemieniony / przez promienistego boga / poetów / w ogrodowego krasnala”, ale w tym samym tomiku z powagą odnosi się do słów Dostojewskiego o prawdzie i Jezusie, którego – mając te dwie opcje do wyboru – Dostojewski by preferował. Nawiązując zaś do swego wiersza z *Zielonej Róży* (1961), zatytułowanego *Bocca della verita*, w utworze *Palec na ustach*, Różewicz nakreśla triadę poezja – milczenie – Bóg („ten co wiedział / ten co był prawdą / odszedł”³⁶), naznaczając tym samym poetycką kreację śla-

WICZ: *na obrzeżach poezji*; ZFR, s. 127. Por. także wiersz *Zwiastowanie*; W, s. 39–40.

³⁵ T. RÓŻEWICZ: *Dlaczego piszę?*; W, s. 31.

³⁶ IDEM: *Palec na ustach*; W, s. 23.

dem obcowania z tym, co niewyraźne, nienamacalne, co pozwala zbliżyć się w jakimś stopniu do Absolutu. Pobrzmiwają tu echa myślenia Norwidowskiego, zresztą nie tylko tu, ponieważ sieć Różewiczowskich nawiązań do Norwida jest – jak już wiemy³⁷ – wielopoziomowa i nader skomplikowana. W przypadku rozważań teoretycznych (czy raczej: *quasi*-teoretycznych) Różewicza ważny zdaje się również związek z Norwidowskim milczeniem, ciszą, czego dowodem są poniższe fragmenty:

cisza jest zwierciadłem
moich wierszy
ich odbicia milczą³⁸

jestem piszę
wysłuchuję się w ciszę³⁹

Zarówno pisanie, jak i czytanie⁴⁰ poezji muszą odbywać się przy współudziale ciszy – przy czym nie jest tu ona jedynie „okolicznością sprzyjającą”, jest raczej stanem umysłu, pewną bazą, na której może kiełkować poetyckie poznanie. Nadmiar słów w poezji przynosi skutek odwrotny od zamierzonego – zabija sztukę, prawdę, treść:

spadła nam na głowy lawina
kamieni kamyków kamyczków

można powiedzieć że poeci
ukamieniowali poezję
słowami⁴¹

³⁷ Por. szkic: *Gra Mistrzów: Różewicz i Norwid* w tym tomie.

³⁸ T. RÓŻEWICZ: *Zwierciadło*; ZFR, s. 89.

³⁹ T. RÓŻEWICZ: *** (*pusty pokój*); ZFR, s. 54.

⁴⁰ Por. wypowiedź Różewicza: „Poezję trzeba czytać z czystym sercem, a nawet, nie waham się użyć tego słowa, z miłością. W ciszy i samotności. Poezja, tak jak miłość, lepiej rozwija się w samotności i ciszy [...]”. W: *Poeta po końcu świata...*, s. 45.

⁴¹ T. RÓŻEWICZ: *Lawina*; W, s. 11.

Nietzscheańskie poczucie werbalnego przesytu⁴² w przypadku Różewicza odnosi się nie tylko do poezji, ale także do szeroko pojmowanej kultury i – jak można mniemać – do „filozofowania” i teoretyzowania. Ilekroć Różewicz mówi, czy to w wywiadzie, czy w swoich „lirykach”, o poezji i istocie pisania, nie podsuwa żadnej gotowej formuły, nie zamyka ani jednej z interpretacyjnych furtek, ale też wcale nie ucieka od zadawania sobie teoretycznie umotywowanych pytań ani od prób odpowiedzi na nie. To, co czyni, wydaje się jedyną możliwą ścieżką w przypadku twórcy, który uparcie oddziela poezję od słowa i walczy o „poezję czystą”, a jednocześnie podkreśla: „jednego pilnuję: Słowa. Tego się nie wyrzekam”⁴³. Cała twórczość Różewicza zasadza się na ciągłej fluktuacji wyrażania i niewyraźności, przekonaniu o adekwatności słowa, optymalnego kształtu wiersza i jednocześnie nieufności do sensotwórczych możliwości poetyckiej tkanki, teoretyzowania i poczucia, że przedmiot teorii wymyka się analitycznemu, obiektywnemu ujęciu. I jakkolwiek strategia ta bez wątpienia wynika z poetyki samych tekstów, jest też elementem przewrotnej Różewiczowskiej gry z odbiorcami. Jedna ze strofoid wiersza *taki to mistrz* trafnie oddaje więc nie tylko Norwidowską taktykę obcowania ze słowem, ale i tę Różewiczowską:

taki to mistrz
co gra choć odpycha
zaciemnia aby wyjaśniać⁴⁴

Różewicz, świadom, że jest przedmiotem wielu analiz oraz że na przeróżne sposoby próbuje się jego poetycką myśl przenicować, zdaje się ze spokojem – lecz uważnie – obserwować zmagania historyków i teoretyków literatury. Swoimi kolejnymi wypowiedziami, tymi poetyckimi i tymi

⁴² Zob. A. SKRENDÓ: *Poezja po śmierci Boga. Różewicz i Nietzsche*. W: IDEM: *Poezja modernizmu...*, s. 211.

⁴³ T. RÓŻEWICZ: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1977, s. 103.

⁴⁴ T. RÓŻEWICZ: *taki to mistrz*; W, s. 19.

publicystycznymi, niejako mimochodem, wznieca paradoksy i ambiwalencję w polu teorii, jakby to, jak tworzy, było z premedytacją i przymrużeniem oka skierowane do tych najlepiej metodologicznie wyposażonych. Jakby kreując każdą kolejną poematową hybrydę, szczególnie tę autotematyczną, robił to z ukrytym dopiskiem: „przepraszam za te fanaberie / językową kokieterię / (robię to dla moich krytyków)”⁴⁵.

W rezultacie – poeta tworzący już od ponad siedmiu dekad nadal w gruncie rzeczy pozostaje nieodgadniony.

⁴⁵ T. RÓŻEWICZ: *21 marca 2001 roku – Światowy Dzień Poezji*; SzS, s. 62.

Nota bibliograficzna

Niektóre z przedstawionych tu szkiców były już wcześniej publikowane, przy czym wszystkie zostały gruntownie przejrane i uzupełnione. Ich pierwsze wersje odnaleźć można w następujących tomach i czasopismach:

- „Cmentarz wierszy” Tadeusza Różewicza. *Poetyckie memento*. W: *Zamieranie. Lektury*. Red. G. OLSZAŃSKI, D. PAWELEC. Katowice 2008, s. 132–142.
- „Odblask słowa wyzłoconego w ciemności”. O Różewiczu teoretyzującym. W: *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?... T. 2*. Red. J. OLEJNICZAK, A. SZAWERNA-DYRSZKA. Katowice 2010, s. 53–70.
- Prometeusz skowany / po mordzie*. Różewiczowski obraz „przełomu '56”. „Bez Porównania” 2008, nr 6, s. 15–27.
- Różewicz i Norwid*. „Śląsk” 2007, nr 4, s. 40–44.
- Różewiczowska historiozofia ponowoczesności*. W: *Nasz wiek XX. Style. Tematy. Postawy pisarskie*. Red. A. OPAKKA, M. KISIEL. Katowice 2006, s. 65–85.
- „z ust polityka / wyjmuje ideję / dziennikarz / przyprawia śliną / arogancją / prowokacją...”. Kilka uwag o wpływie mediów na dojrzałą twórczość Różewicza. W: *Człowiek a media. Obserwacje – wizje – obawy*. Red. W. GRUSZCZYŃSKI, A. HEBDA. Warszawa 2007, s. 27–48.

Bibliografia

Dzieła Tadeusza Różewicza

- RÓŻEWICZ T.: *Historia pięciu wierszy*. Wrocław 2011.
RÓŻEWICZ T.: *Kup kota w worku (work in progress)*. Wrocław 2008.
RÓŻEWICZ T.: *Margines, ale...* Wrocław 2010.
RÓŻEWICZ T.: *Matka odchodzi*. Wrocław 1999.
RÓŻEWICZ T.: *Na powierzchni poematu i w środku*. Warszawa 1998.
RÓŻEWICZ T.: *Poezja*. T. 1–2. Kraków 1988.
RÓŻEWICZ T.: *Proza*. T. 1–2. Kraków 1990.
RÓŻEWICZ T.: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1977.
RÓŻEWICZ T.: *szara strefa*. Wrocław 2002.
RÓŻEWICZ T.: *Wyjście*. Wrocław 2004.
RÓŻEWICZ T.: *zawsze fragment. recycling*. Wrocław 1998.

Opracowania teoretyczno- i historycznoliterackie Interpretacje

- BRAUN K., RÓŻEWICZ T.: *Języki teatru*. Wrocław 1989.
BURKOT S.: *Postmodernistyczne nieporozumienia*. W: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*. Red. W. BROWARNY, J. ORSKA, A. POPRAWA. Kraków 2007.
BURKOT S.: *Tadeusz Różewicz*. Warszawa 1987.
BURKOT S.: *Tadeusza Różewicza opisanie świata. Szkice literackie*. Kraków 2004.
CIEŚLAK R.: *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*. Gdańsk 1999.
Dorzecze Różewicza. Oprac., red. J. STOLARCZYK. Wrocław 2011.
DREWNOWSKI T.: *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Warszawa 1990.

- GĘBAŁA S.: *Odpowiedzialność za słowo (felietony i szkice)*. Bielsko-Biała 1993.
- GĘBAŁA S.: *Teatralność i dramatyczność*. Gombrowicz, Różewicz, Mrożek. Bielsko-Biała 2005.
- GĘBAŁA S.: *Wśród szyderców i gdzie indziej*. Katowice 1981.
- HECK D.: „Bez znaku, bez słowa, bez śladu”. W: *kręgu problemów duchowości we współczesnej literaturze polskiej*. Wrocław 2004.
- KISIEL M.: *Pamięć, biografia, słowo. Szkice o poetach dwóch generacji*. Katowice 2000.
- KISIEL M.: *Poeta „punktu zero”. Tadeusz Różewicz wobec „cezury oświęcimskiej”*. W: IDEM: *Pamięć, biografia, słowo. Szkice o poetach dwóch generacji*. Katowice 2000.
- KŁAK T.: *Spojrzenia. Szkice o poezji Tadeusza Różewicza*. Katowice 1999.
- KUNZ T.: *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*. Kraków 2005.
- LEGEŻYŃSKA A.: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999.
- MACIĄG W.: *Podmiot w stanie rozpadu. Tadeusz Różewicz*. W: IDEM: *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej*. Wrocław 1992.
- MAJCHROWSKI Z.: „Poezja jak otwarta rana”. (*Czytając Różewicza*). Warszawa 1993.
- MAJCHROWSKI Z.: *Różewicz*. Wrocław 2002.
- „*Matka odchodzi*” *Tadeusza Różewicza*. Red. I. IWASIÓW, J. MADEJSKI. Szczecin 2002.
- MATYWIECKI P.: *Uparty, uległy*. W: *Dorzecze Różewicza*. Oprac., red. J. STOLARCZYK. Wrocław 2011, s. 92–94.
- „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”. *Tadeusz Różewicz i Niemcy*. Red. A. LAWATY, M. ZYBURA. Tłum. J. DĄBROWSKI. Kraków 2003.
- NIEWIADOMSKI A.: *Milczenie, „poezja” i róża. O granicach dyskursu meta-poetyckiego Tadeusza Różewicza*. W: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*. Red. W. BROWARNY, J. ORSKA, A. POPRAWA. Kraków 2007.
- NIZIOŁEK G.: *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*. Kraków 2004.
- NYCZ R.: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.
- NYCZ R.: *Sylwy współczesne*. Kraków 1996.
- O modzie na Norwida i innych modach. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Mieczysław Orski*. „Odra” 1999, nr 11.
- ORSKA J.: *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*. Kraków 2006.
- Poeta po końcu świata. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawiają Joanna Kiernicka i Stanisław Bereś*. „Odra” 2000, nr 5.
- Poetyka bez granic. Praca zbiorowa*. Red. W. BOLECKI, W. TOMASIŁ. Warszawa 1995.

- Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza.* Red. W. BROWARNY, J. ORSKA, A. POPRAWA. Kraków 2007.
- RÓŻEWICZ T.: *Od tego się zaczyna...* (spisane z taśmy polskie kwestie Różewicza, który rozmawiał 4.05.1987 roku w Nowym Jorku z Marciem Robinsonem). „Dialog” 1988, nr 1.
- SIATKOWSKI Z.: *Tadeusz Różewicz: „Zaraz skoczę szefie”.* W: *Liryka polska – interpretacje.* Red. J. PROKOP, J. SŁAWIŃSKI. Gdańsk 2001, s. 451–467.
- SKRENDÓ A.: *Poezja modernizmu. Interpretacje.* Kraków 2005.
- SKRENDÓ A.: *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji.* Kraków 2002.
- Słowo za słowo. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza.* Red. M. KISIEL, W. WÓJCIK. Katowice 1998.
- SOKOŁOSKI R.: „nie chcę nie dbam żartuję...” z rozmów z Tadeuszem Różewiczem. „Odra” 1993, nr 6.
- STOLARCZYK J.: *Uwagi edytorskie.* W: T. RÓŻEWICZ: *Historia pięciu wierszy.* Wrocław 2011, s. 100–104.
- Surrealistyczna historia.* Rozmowa Adama CZERNIAWSKIEGO z Tadeuszem RÓŻEWICZEM. Oprac. M. DĘBICZ. „Poezja” 1989, nr 2.
- SZCZUKOWSKI D.: *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego.* Kraków 2008.
- Świat integralny: pół wieku twórczości Tadeusza Różewicza. Materiały konferencji literackiej 14 listopada 1994.* Red. M. KISIEL. Katowice 1994.
- Światy Tadeusza Różewicza. Materiały konferencji naukowej pod patronatem JM Rektora Uniwersytetu Śląskiego.* Katowice, 28 kwietnia 1999 roku. Red. M. KISIEL, W. WÓJCIK. Katowice 2000.
- Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem.* Oprac. J. STOLARCZYK. Wrocław 2011.
- ZIENIEWICZ A.: *Różewicz: cisza wiersza (zapiski).* „Poezja” 1982, nr 5–6.
- ŻUKOWSKI T.: *Zagłada a język poetycki Tadeusza Różewicza.* W: *Literatura polska wobec Zagłady.* Red. A. BRODZKA-WALD, D. KRAWCZYŃSKA, J. LEOCIĄK. Warszawa 2000.
- Życie w starych i nowych dekoracjach. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Robert Jarocki.* „Literatura” 1999, nr 5.

Intertekstualia

- BALBUS S.: *Między stylami.* Kraków 1996.
- BUREK T.: *Żadnych marzeń.* Warszawa. 1989.
- CZERMINSKA M.: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie.* Kraków 2000.
- DĄBBSKA I.: *Milczenie jako wyraz i jako wartość.* „Roczniki Filozoficzne” 1963, nr 1.

- Dziennikarstwo i świat mediów*. Red. Z. BAUER, E. CHUDZIŃSKI. Kraków 2000.
- EISLER J.: *Jakim państwem była PRL w latach 1956–1976?* „Pamięć i Sprawiedliwość” 2006, nr 2 (10), s. 11–23.
- FERT J.: *Poeta sumienia. Rzecz o twórczości Norwida*. Lublin 1993.
- FLASZEN L.: *O trudnym kunszcie womitowania*. „Życie Literackie” 1955, nr 44.
- FRISZKE A.: *Stopniowanie zniewolenia*. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 16.
- GOBAN-KLAS T.: *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*. Warszawa 2004.
- GOMBROWICZ W.: *Dzieła*. T. 7: *Dziennik 1953–1956*. Red. naukowa tekstu J. BŁOŃSKI. Kraków 1986, s. 20–21.
- GRZENIA J.: *Język poetycki jako struktura polifoniczna*. Katowice 1999.
- GUTKOWSKA B.: „Nie chcę być fałq, która uderza o skałę, chcę być (w *Dzienniku*) wodą, która sączy się, przecieka...”, czyli o „przełomie” 1956 roku w „*Dzienniku*” Witolda Gombrowicza. W: EADEM: *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*. Katowice 2005, s. 71–93.
- JASTRUN M.: *Wstęp*. W: L. STAFF: *Wybór poezji*. Oprac. M. JASTRUN. Wrocław 1985. BN I, 181.
- KĄDZIELA J.: *Różewicz Tadeusz*. W: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1–2. Red. J. WOJNOWSKI [et al.]. Warszawa 2000, s. 112–113.
- KERSTEN K.: *Rok 1956 – przełom? Kontynuacja? Punkt zwrotny?* W: *Polska 1944/45–1989. Studia i materiały*. Polska 1956 – próba nowego spojrzenia. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Instytut Historii PAN, Polskie Towarzystwo Historyczne i Instytut Studiów Politycznych PAN w Warszawie w dn. 21–22 października 1996. T. 3. Warszawa 1997, s. 7–19.
- KERSTEN K.: *Rok 1956 – punkt zwrotny*. „Krytyka” 1993, nr 40.
- KĘPIŃSKA A.: *Prawnicze serie wydawnicze wydawnictwa F. Hoesicka na tle publikacji innych wydawnictw prawniczych ze szczególnym uwzględnieniem nieurzędowych wydań aktów prawnych*. W: „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Zarządzania / Polish Open University” 2006, nr 1(13).
- KISIEL M.: *Przełom 1955–1959 w literaturze polskiej. Tezy*. W: *Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Red. K. KRASUSKI. Katowice 1994, s. 84–97.
- KRZYSZTOFEK K.: *Infotainment. Dziennikarstwo w świecie przemysłów informacyjnych*. Warszawa 1997.
- KWIATKOWSKI J.: *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa 2001.
- KWIATKOWSKI J.: *Leopold Staff*. W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria 5: *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 1. Red. nacz. K. WYKA. Warszawa 1968.

- KWIATKOWSKI J.: *Leopold Staff: „Podwaliny”*. W: *Liryka polska – interpretacje*. Red. J. PROKOP, J. SŁAWIŃSKI. Gdańsk 2001, s. 283–292.
- MAJKOWSKA G.: *O języku mediów*. W: *Dziennikarstwo i świat mediów*. Red. Z. BAUER, E. CHUDZIŃSKI. Kraków 2000, s. 232–243.
- DE MAN P.: *Autobiografia jako odtwarzanie*. Przeł. M.B. FEDEWICZ. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.
- MARKIEWICZ H.: *Odmiany intertekstualności*. W: IDEM: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa 1989, s. 198–228.
- MIŁOŚZ C.: *Historia literatury polskiej do roku 1939*. Tłum. M. TARNOWSKA. Kraków 1993.
- MIŁOŚZ C.: *To*. Kraków 2000.
- NAPIERSKI S.: *List do przyjaciela*. Warszawa 1928.
- NAWARECKI A.: *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej Skamandrytów*. Katowice 1993.
- Norwid – nasz współczesny. *Profecja i recepcja. Materiały konferencyjne*. Red. P. DUTKA. Zielona Góra 2002.
- NORWID C.K.: *Pisma wierszem i prozą*. Oprac. J.W. GOMULICKI. Warszawa 1973.
- NORWID C.K.: *Vade-mecum*. Oprac. J. FERT. Wrocław 1990.
- OPACKI I.: *Pomnik i wiersze. Pamiątka i poezja na przełomie oświecenia i romantyzmu*. W: IDEM: „W środku niebokręga”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995.
- Partia i literaci. Dokumenty biura politycznego KC PZPR 1959*. Wstępem i przypisami opatrzył T. KISIELEWSKI. Łowicz 1996.
- PEŁCZYŃSKI M.: *Czy Ferdynand Hoesick zawsze fantazjował?* „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 1958, z. 6. Wielkopolska Biblioteka Cyfrowa: <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/docmetadata?id=8506&cidrds=1&tab=1> [data dostępu: 31.10.2011].
- PISAREK W.: *Podstawy retoryki dziennikarskiej*. W: *Dziennikarstwo i świat mediów*. Red. Z. BAUER, E. CHUDZIŃSKI. Kraków 2000, s. 214–231.
- PIWIŃSKA M.: *Legenda romantyczna i szydery*. Warszawa 1973.
- Poeeci potrzebują prawdy. z Julianem Kornhauserem rozmawia Joanna Hobot*. „Dekada Literacka” 2005, nr 3/4.
- REEVES B., NASS C.: *Media i ludzie*. Tłum. H. SZCZERKOWSKA. Warszawa 2000.
- ROSNER K.: *O funkcji poznawczej dzieła literackiego*. Kraków 1970.
- SKRENDÓ A.: *Poezja po „śmierci Boga”*. Różewicz i Nietzsche. W: IDEM: *Poezja modernizmu. Interpretacje*. Kraków 2005, s. 204–218.
- SMULSKI J.: *Pękanie lodów. (Krótkie formy narracyjne w literaturze polskiej lat 1954–1955)*. Toruń 1995.
- STAFF L.: *Poezje*. Oprac. B. ZADURA. Lublin 1986.
- STAFF L.: *Wybór poezji*. Oprac. M. Jastrun. Wrocław 1985. BN I, 181.
- SUDOLSKI Z.: *Dramatyczna aktualność Norwida*. W: *Norwid – nasz współczesny. Profecja i recepcja*. Red. C.P. DUTKA. Zielona Góra 2002.
- TRZNADEL J.: *Czytanie Norwida. Próby*. Warszawa 1978.

- UBERTOWSKA A.: *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*. Kraków 2001.
- WARD J.: *T.S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*. Kraków 2001.
- WITKOWSKA A.: *Literatura romantyzmu*. Warszawa 1987.
- WÓJCIK W.: *Staff i Różewicz: studia historycznoliterackie*. Katowice 1999.

Konteksty filozoficzne i kulturowe

- ADORNO T.: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Tłum. K. KRZEMIEN-OJAK. Warszawa 1990.
- ADORNO T.: *Teoria estetyczna*. Tłum. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1994.
- BAUDRILLARD M.: *Precesja symulakrów*. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1996.
- BAUMAN Z.: *Ponowoczesne wzory osobowe*. W: IDEM: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Tłum. J. BAUMAN, J. TOKARSKA-BAKIR. Warszawa 1994.
- BAUMAN Z.: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa 2000.
- BLACKBURN S.: *Oksfordzki słownik filozoficzny*. Tłum. C. CIEŚLIŃSKI, P. DZIŁIŃSKI, M. SZCZUBIAŁKA, J. WOLEŃSKI. Warszawa 1997.
- BORGES J.L.: *Everness*. W: IDEM: *Nowa antologia osobista*. Przeł. E. STACHURA. Kraków 2006, s. 49.
- BRICMONT J., SOCAL A.: *Modne bzdury. O nadużyciach nauki popełnianych przez postmodernistycznych intelektualistów*. Tłum. P. AMSTERDAMSKI. Poznań 2004.
- ECO U.: *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milano 1964.
- FERNANDÉZ PORTA E.: *Afterpop. La literatura de implosión mediática*. Córdoba 2007.
- GĘBALA S.: *Wokół eseju*. Bielsko-Biała 2007.
- GOBAN-KLAS T.: *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*. Warszawa 2004.
- HEIDEGGER M.: *Bycie i czas*. Tłum. B. BARAN. Warszawa 1994.
- JAWORSKI S.: *Awangarda*. Warszawa 1992.
- KALAGA W.: *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków 2001.
- KOPALIŃSKI W.: *Słownik symboli*. Warszawa 1990.
- Kres logocentryzmu i jego kulturowe konsekwencje. Red. E. WINIECKA, M. LAREK. Poznań 2009.
- KRZYSZTOFEK K.: *Infotainment. Dziennikarstwo w świecie przemysłów informacyjnych*. Warszawa 1997.
- Kulturowa teoria literatury: główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2010.
- LEJEUNE Ph.: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Tłum. W. GRAJEWSKI. Kraków 2007.

- LÉVINAS E.: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*. Przeł. M. KOWALSKA. Wstępem poprzedziła B. SKARGA. Warszawa 2002.
- LÉVINAS E.: *Trudna wolność*. Tłum. A. KURYŚ, J. MIGASIŃSKI. Gdynia 1991.
- Literatura wobec niewyrażalnego. Praca zbiorowa*. Red. W. BOLECKI, E. KUŹMA. Warszawa 1998.
- LYOTARD J.-F.: *Kondycja ponowoczesna*. Tłum. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa 1997.
- ŁEBKOWSKA A.: *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. Kraków 2008.
- Niepokojąca współczesność*. Red. A. MISZAŁSKA, K. KOWALEWICZ. Łódź 2001.
- NIETZSCHE F.: *Tako rzecze Zaratustra*. Przeł. W. BERENT. Gdynia [b.r.w.].
- NOWOSIELSKI J.: *Inność prawosławia*. Warszawa 1991.
- Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybór i oprac. R. NYCZ. Kraków 1996.
- SZTOMPKA P.: *Socjologia*. Kraków 2002.
- ULICKA D.: *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowowschodniej*. Kraków 2008.

Filmy

- Różewicz we fragmentach*. Reż., scen., zdjęcia i montaż A. SAPIJA. Produkcja: Polski Instytut Sztuki Filmowej, Kamerovid, Telewizja Polska I Program. Polska 2006 (48 min).
- Dorzecze Różewicza*. Scen. i reż. A. BURSZTA, J. KOWALSKA, zdjęcia J. BĄK, P. SĘDZIOWSKI, J. ŁUKOWSKI, montaż A. STEFAŃSKI, producent K. KOZŁOWSKA-DOMAŃSKA. Produkcja: Biuro Literackie, Narodowy Instytut Audiowizualny, Telewizja Polska SA. Oddział Wrocław. Polska 2011. [Film dołączony do książki: *Dorzecze Różewicza*. Oprac., red. J. STOLARCZYK. Wrocław 2011].

Indeks osobowy

A

Adorno Theodor 93, 122
Alberti Kazimiera 117, 119
Alighieri Dante zob. Dante Ali-
ghieri
Amsterdamski Piotr 135
Andrzejewski Jerzy 61
Arendt Hannah 77

B

Barańczak Stanisław 16
Baudelaire Charles 123
Bauer Zbigniew 74
Bauman Janina 84
Bauman Zygmunt 84, 109
Benjamin Walter 16
Berent Wacław 125
Bereś Stanisław 129, 130
Bernard, św. 123
Birkenmajer Józef 117
Blackburn Simon 43
Bloch Ernst 26
Błoński Jan 15, 63
Bogusławski Antoni 117
Boniek Zbigniew 81
Bonowicz Wojciech 8
Boy-Żeleński Tadeusz 40
Braun Kazimierz 131
Braun Mieczysław 117, 119
Bricmont Jean 135

Browarny Wojciech 133
Brown John 32
Brzozowski Stanisław 35
Buber Martin 26
Burek Tomasz 55
Burkot Stanisław 11, 43, 45, 115,
116, 132, 133
Bursa Andrzej 55
Burszta Artur 33
Büchner Karl Georg 83

C

Calderón de la Barca Pedro 24
Capone Al 108
Celan Paul 16
Cezar Juliusz 108
Chagall Mark 102
Chaplin Charles 123
Chopin Fryderyk 24, 118
Choromański Leon 117
Chudziński Edward 74
Cieśliński Cezary 43
Clinton Bill 90, 103, 105, 106
Czechow Antoni 35
Czerniawski Adam 136

D

Dalajlama 102
Dante Alighieri 43, 44, 112
De Man Paul 32

Denhoff-Czarnocki Wacław 117
Dębicz Maria 136
Dostojewski Fiodor 13, 32, 35,
138
Drewnowski Tadeusz 35, 38
Drozdowski Bohdan 55
Dutka Czesław Paweł 26
Dziliński Paweł 43

E

Eco Umberto 25
Einstein Albert 108
Eisler Jerzy 69
Eliot Thomas S. 16
El-Kader Abd 32
Engel Jerzy 81

F

Fedewicz Maria Bożenna 32
Fernández Porta Eloy 120
Fert Józef 20, 25
Filipowicz Halina 131
Flaszen Ludwik 67
Fortuna Wojciech 80
Friszke Andrzej 69
Fukuyama Francis 106

G

Genette Gérard 50
Géraldy Paul 117
Gerould Daniel Charles 128
Goban-Klas Tomasz 78, 86, 87
Goethe Johann Wolfgang 13, 16,
83, 101, 108, 110
Gombrowicz Witold 54, 55, 63,
70, 73, 81
Gomulicki Juliusz Wiktor 18, 27,
33
Grochowiak Stanisław 55
Grossek-Korycka Maria 117
Grotowski Jerzy 129
Grzenia Jan 78
Gutkowska Barbara 54, 70

H

Hegel Georg Wilhelm Friedrich
26
Heidegger Martin 16, 26, 32, 77,
89
Hełm-Pirgo Janina 117
Herbert Zbigniew 55, 95
Herder Johann Gottfried 83
Hertz Paweł 61
Hitler Adolf 77, 105, 108
Hobbes Thomas 107
Hobot Joanna 71
Hoesick Ferdynand 118
Homer 83
Hölderlin Friedrich 16
Hulewicz Witold 117

I

Iłakowiczówna Kazimiera 117,
119

J

Jałowiecki Bohdan 96
Jan Chryzostom, św. 44
Jankélévitch Vladimir 27
Jarocki Robert 131
Jaspers Karl 16, 77
Jastrun Mieczysław 39, 55, 61
Jaworski Stanisław 37
Jelcyn Borys 90
Jellenta Cezary 107
Jezus Chrystus 138
Joyce James 16

K

Kafka Franz 16, 102
Kamieńska Anna 55
Kant Immanuel 43, 44
Kantor Tadeusz 129
Kasterska Maria 117
Kersten Krystyna 69
Kępińska Anna 118
Kiernicka Joanna 130
Kisiel Marian 37, 38, 55, 93

Kisielewski Tadeusz 61
 Kołakowski Leszek 93
 Komornicka Maria 107
 Kopaliński Władysław 20, 30, 41
 Kopernik Mikołaj 81, 82
 Kornhauser Julian 71, 85
 Kosiński Jerzy 102
 Kotarbiński Tadeusz 116
 Kott Jan 54, 55, 61
 Kowalewicz Kazimierz 96
 Kowalska Jolanta 33
 Kowalska Małgorzata 26
 Krasinowski Zygmunt 118
 Krasuski Krzysztof 55
 Krzysztofek Kazimierz 86
 Kundera Milan 102
 Kunz Tomasz 115, 134
 Kuźma Erazm 132
 Kwiatkowski Jerzy 39, 41, 42, 123

L

Larek Michał 101
 Leopold Stanisław 35
 Legeżyńska Anna 77, 95, 98, 115
 Leśmian Bolesław 40, 137
 Lewinsky Monica 106
 Lévinas Emmanuel 16, 26, 27, 31

M

Majkowska Grażyna 74
 Markiewicz Henryk 65
 Markowski Michał Paweł 25
 Mata Hari, właśc. Margaretha
 Geertruida McLeod 108
 Mateusz, św. 77
 Matywiecki Piotr 114
 Mendoza Eduardo 86
 Mickiewicz Adam 31, 49, 118,
 129
 Międzyrżecki Artur 55
 Miłaszewska Wanda 117
 Miłosz Czesław 16, 39, 90, 103,
 111
 Miszańska Anita 96

N

Nałkowski Wacław 107
 Napieralski Stanisław 118
 Napierski Stefan, właśc. Eiger Ste-
 fan Marek 117, 119, 122,
 124, 125
 Nass Clifford 75
 Nawarecki Aleksander 116
 Navarro-Valls Joaquin 74
 Nietzsche Friedrich 16, 122, 125,
 130, 140
 Niewiadomski Andrzej 133–135
 Noelle-Neumann Elisabeth 78
 Norwid Cyprian Kamil 10, 11,
 15–21, 23, 24, 27–33, 35, 76,
 121, 130, 133, 139
 Nowosielski Jerzy 89
 Nycz Ryszard 15

O

Odyniec Antoni Edward 40
 Opacki Ireneusz 120
 Orska Joanna 131, 133
 Orski Mieczysław 130, 133

P

Pascal Blaise 26
 Paweł, św. 104
 Pawlikowska-Jasnorzevska Maria
 117, 119
 Pełczyński Marian 118
 Petrarka Francesco 83
 Picasso Pablo 108
 Pisarek Walery 79, 87
 Piwińska Marta 17, 33
 Plaut 57
 Poprawa Adam 133
 Prokop Jan 42
 Przyboś Julian 13, 17, 35, 37, 38,
 40, 49
 Przybylski Ryszard 32

R

Reeves Byron 75
Rifkin Jeremy 87
Rilke Rainer Maria 16, 123
Robinson Marcin 129
Rosenzweig Franz 26
Rosner Katarzyna 72
Rościszewska Zofia 117
Rousseau Jean-Jacques 107
Różewicz Paweł 32, 121

S

Sapija Andrzej 16
Shakespeare William 129
Skarga Barbara 26
Skrendo Andrzej 16, 27, 31, 72,
115, 118, 122, 125, 128,
130–135, 140
Sławiński Janusz 15, 42
Słonimski Antoni 61, 117, 119
Słowacki Juliusz 31, 40, 118, 122
Smulski Jerzy 53, 54
Sokal Alan 135
Sokoloski Richard 130
Sokrates 32
Staff Leopold 10, 11, 13, 16, 17,
35, 38–45, 47–50, 101
Stalin Józef, właśc. Josif Wissario-
nowicz Dżugaszwili 105, 108
Stern Anatol 16, 117, 119
Stolarczyk Jan 8, 13, 114
Sudolski Zbigniew 28, 29
Szagall Mark, zob. Chagall Mark
Szczerkowska Hanna 75
Szczubiałka Michał 43
Szczukowski Dariusz 37, 115
Szpyrkówna Maria Helena 117
Szymborska Wisława 55

Ś

Śliwiński Piotr 33

T

Tarnowska Maria 39
Tokarska-Bakir Joanna 84
Tołstoj Lew 50
Trznadel Jacek 15, 24, 25
Tuwim Julian 39

U

Ubertowska Aleksandra 16, 72,
118
Ulicka Danuta 135

W

Ważyk Adam 55, 61, 65
Wharton William 102
Whitman Walt 123
Winiecka Elżbieta 101
Witkiewicz Stanisław Ignacy
(Witkacy) 83
Witkowska Alina 19
Wittgenstein Ludwig 16, 116
Woleński Jan 43
Wójcik Włodzimierz 39
Wroczyński Kazimierz 117
Wyka Kazimierz 39, 56, 94, 100

Z

Zegadłowicz Emil 117, 119
Zieniewicz Andrzej 31

Ż

Żeromska Monika 32
Żeromski Stefan 35
Żukowski Jacek 33
Żuławski Juliusz 55, 61

Katarzyna Gutkowska

Inter-text, history and (self)irony
Essays on works by Tadeusz Różewicz

Summary

The very book constitutes a collection of essays combining interpretative-analytic considerations on particular works by Tadeusz Różewicz with an attempt to define the specificity of his play in references and evaluation of the *modi operandi* of the world surrounding him. It is also a reflection on his attitude towards the most important categories of humanistics, i.e. the subjectivity and poetical „I”, history and the load of experience, the congruence of the poetic word to the life matter, irony and self-irony, identity built on memory and a reflexive reception of reality in its most important and trivial forms, as well as others' works and words included in a poetic fabric of his own works.

Intertextuality of the works by Różewicz is hence very widely understood: an intertext is both a different literary work (also a different text by Różewicz himself), and a cultural formation of a given epoch, a special historical moment, covering various forms of transmission, a language of media or criticism addressed to poet's works, thanks to which the researchers, experts and translators try to reveal „the mystery of a poem” by Różewicz. And despite the fact that particular sketches treat about various aspects of his writings (connections his poems have with poetry by Norwid, Staff or metapoetic or worldview-historiosophic issues), some of them reach as far as the joint issues, which brings about a poetic density and coherence when it comes to Różewicz consistently building a characteristic trend of thematology and a series of reference points around a group of basic notions and cultural pillars.

Katarzyna Gutkowska

Intertext, Geschichte und (Selbst)ironie
Die Skizzen über die Werke von Tadeusz Różewicz

Zusammenfassung

Das vorliegende Buch ist eine Sammlung von Skizzen, in denen es versucht wird, die einzelnen literarischen Werke von Tadeusz Różewicz zu interpretieren und zu analysieren, das spezifische Spiel des Schriftstellers mit Anknüpfungen zu zeigen und *Modi Operandi* der von ihm dargestellten Welt zu beurteilen. Es ist auch eine Reflexion über das Verhältnis des Dichters zu wichtigsten Kategorien der Geisteswissenschaft: der Subjektivität und des dichterischen „Ichs“, der Geschichte und der Bedeutung von der Empirie, der Übereinstimmung der poetischen Phrase mit der Lebensmaterie, der Ironie und der Selbstironie, der sich auf Erinnerung und nachdenkliche Wahrnehmung der Wirklichkeit in deren wichtigsten und trivialen Anzeichen stützenden Identität, als auch zu fremden Werken und Worten, die von Różewicz in seine Gedichte eingeflochten wurden.

Die Intertextualität der Werke Różewiczs wird dabei im weitesten Sinne des Wortes wahrgenommen: der Intertext erscheint sowohl als ein anderes literarisches Werk (auch ein anderer Text des Różewiczs selbst) wie auch als eine Kulturformation der bestimmten Epoche, ein besonderer historischer Moment, eine verschiedene Übermittlungsformen umfassende Mediensprache oder eine Sprache der nach den Gedichten des Dichters gezielten Kritik; dank dem Intertext versuchen Forscher, Fachleute und Übersetzer das „Gedichtgeheimnis“ Różewiczs zu ergründen. Obwohl die einzelnen Skizzen von verschiedenen Aspekten seiner dichterischen Tätigkeit handeln (u.a.: Verbindungen seiner Gedichte zur Norwids und Staffs Dichtkunst, metapoetische oder weltanschaulich-historiosophische Probleme), haben sie auch einige Gemeinsamkeiten, was dichterische Knappheit und Kohärenz Różewiczs Werke bestätigt; Różewicz entwickelte zwar seit Jahren sehr konsequent rund um Hauptbegriffe und Kulturstützen eine charakteristische Motivationstendenz und ein ganzes Netz von Ausgangspunkten.

Na okładce zamieszczono rysunek autorstwa Pawła Różewicza,
pochodzący z tomu poezji Tadeusza Różewicza pt. *Wyjście*
(Wrocław 2004, s. 115)

Autorka dziękuje Panu Pawłowi Różewiczowi za udostępnienie rysunku
i wyrażenie zgody na jego przedruk na okładce książki

Redaktor: Katarzyna Więckowska
Projektant okładki: Tomasz Gut
Redaktor techniczny: Barbara Arenhövel
Korektor: Magdalena Białek
Łamanie: Bogusław Chruściński

Copyright © 2012 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2116-5

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 10,0. Ark. wyd. 9,0. Papier
offset. kl. III, 90 g Cena 12,0 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Różewicz-sceptyk, Różewicz-metafizyk *à rebours*, Różewicz kurczowo trzymający się tradycji i z tradycją, po Adornowsku, zrywający, Różewicz krotochwilny i Różewicz „poeta emeritus”, przemawiający z pozycji mędrca podważającego każde nadpsute miałością słowo – to obraz, który wyłania się z poetyckich, często hybrydycznych tekstów publikowanych przezeń od roku 1990 po drugą połowę pierwszego dziesięciolecia XXI wieku.

To im głównie poświęca się uwagę w książce, stanowiącej zbiór szkiców łączących interpretacyjno-analityczne rozważania na temat poszczególnych utworów z próbą określenia specyfiki Różewiczowskiej gry w nawiązania i w ocenianie *modi operandi* otaczającego go świata. To również refleksja na temat stosunku poety do najważniejszych kategorii humanistyki: podmiotowości i poetyckiego „ja”, historii i wagi doświadczenia, przystawalności poetyckiego słowa do materii życia, ironii i – jakże częstej u poety – autoironii, tożsamości budowanej na pamięci i refleksyjnym odbiorze rzeczywistości w jej najpoważniejszych, a czasami i najbardziej trywialnych przejawach, a także do słów obcych włączanych w poetycką tkankę jego własnych utworów.

Ze Wstępu